الدكتور أحمد عبد العزيز

نحو

نظرية جديدة للأدب المقارن

١

البحث عن النظرية



نحو نظرية جديدة
للأدب المقارن

-١-

«البحث عن النظرية»

تأليف

الدكتور أحمد عبدالعزيز

أستاذ الأدب المقارن والأندلسى

بكلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى ٢٠٠٢

تضم مقالة رئيس الرابطة العالمية

للأدب المقارن ، للنشرة السنوية ٢٠٠١

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

اسم الكتـــاب : نحو نظرية جديدة للأدب المقارن

(الجزء الاول)

أسم المؤلف : د . أحمد عبد العزيز

اسم الناشـــر : مكتبة الأنجلـو المصريـة

اسم الطابـــع : مطبعة محمد عبد الكريم حسان

رقم الايـــداع : ٢٠٠٢/٩٩٥٤

الترقيم الدولى : I.S.B.N.977-05-1917.0

الإهــــــداء

إلي فاطمة ..

فمن حبها أستمد الحياة ...

ومنها ، وفيها عشقت الوجود

لعل الزمان الذي راح منا يعود

وتشرق في شاطئينا رؤاه ..



«توطــئة»

أبـعاد الأزمـة ، ودروب الحـل



«أزمة الأدب المقارن «The Crisis of Comparative Literature» ، عنوان مبحث لرينيه ويليك فى كتابه «مفاهيم نقدية» ، و«المقارنة ليست سبباً - أزمة الأدب المقارن» عام ١٩٦٣ .

"Comparison n'est pas raison, La Cris de la Littérature Comparée"

عنوان مبحث آخر لرينيه إيتيامبل .

أزمة ، وأزمة ، ومعضلة ،ومشكلة ، وإشكالية ، ومأزق ، ولامخرج . وأينما وجهت وجهك فى شتى سبل الدراسة تجد الأزمة محدقة بالبحث المقارن ، وكأنما كتب علينا أن نظل فى كهف مظلم ريثما يجود علينا الآخرون فيه بشمعة تضيء لنا الدروب .

لهذا ، فإنه لابد للأدب المقارن - لكى يخرج من الطريق المسدود الذى وضعته فيه المدرسة الفرنسية عن عمد ، والذى حاولت المدرسة الأمريكية أن تفتحه سيراً على نفس الدرب - لابد له من ثورة شاملة يجدد فيها نفسه ، ويساير ركب التطور العلمى الهائل ، ولايبقى أسير خلافات صغيرة حول التسمية : أهو مقارَن باسم المفعول أم مقارِن باسم الفاعل ، أم هو مقارَنى ... الخ ، أهو علم أم تاريخ أم فلسفة أم نقد أدبى .. وما إلى ذلك ، وأن يترك خلافات المجد حول أول من دعا إلى الأدب المقارن فى هذا البلد أو ذاك ، ولمن المجد اليوم ..، وأن يهجر- دونما رجعة - سبل التأريخ المكرر الذى نراه فى كل كتاب من تلك التى تحمل عنوان «الأدب المقارن» ، ولعل مئات الكتب فى العالم تحمل هذا العنوان . وكلها يكرر نفس التاريخ ، مختلفاً حول جزئية هنا أو تاريخ هناك .

لقد آن له أن يرفض هذه الدروب الضيقة والأزقة العتيقة المتهاوية ليطور نفسه مع خطاب العصر .. ويشارك بلبنة العالمية فى الخطاب الأدبى ، حتى لايحكم على نفسه بالموت.. آن له أن يترك الشائع المبتذل Tópicos, Topiques ، وينتقل إلى التركيز على النص فى إطاره العالمى ، وبنية خطاب مقارن جديد . ولكن ذلك لايعنى أن يقع فى مبتذلات من نوع جديد ، وإنما أن يستفيد من حركة

العصر لتطوير مناهجه . ولاخشية عليه فى هذه المخاطرة بفقدان ذاته ، فهو إنما يستبدل ثوبا قشيبا بثوب قديم ، ويستبدل بوصعية فرنسية من القرن الماصى وأخرى أمريكية من القرن الحالى بنية متحركة للخطاب المقارن ، ولاخوف عليه لأن طبيعته العالمية تقف علامة فارقة بينه وبين غيره من الخطابات .

والمشروع الذى أقدمه اليوم يعرض مقترحات فى هذا الصدد ، لعلها تكون ذات فائدة فى إرساء دعائم نظرية جديدة للأدب المقارن .

ولما كان هذا المشروع يطمح إلى خلخلة كل الأفكار القديمة فى الأدب المقارن ، والتى أوصلته إلى هذا الدرب المغلق – درب الأزمة التى يشار إليها فى كل حين ، على اختلاف مشاربها – فقد رأينا من الصعوبة بمكان عرض جميع الأفكار الجديدة دون تعميقها ، وكان لابد – إذن – أن نتناول كلاً منها على حدة ، وأن نعطى تصوراً تفصيلياً حول الموضوع الذى نخصصه له .

والكتاب الذى بين أيدينا يتكون من عدة مباحث تبعاً لهذا التصور الجديد ، يرجى لها أن تكتمل فيما بعد بمباحث أخرى ومقترحات جديدة .. وقد رأينا أن ندفع به إلى المطبعة حتى لايصبح خارج الزمن ، وما لايدرك كله لايترك كله . وإذا كان المشروع قد بدا فى مباحثه الأولى نظرياً تجديدياً ، فإنه قد عرض فى قسم آخر منه لمقارنات تطبيقية بينما توسطت مباحث أخرى اختلط فيها النظر بالتطبيق ، وبمعنى آخر ، لقد تركزت المباحث الأولى حول بعض القضايا الأساسية الجديدة مثل «شعرية مقارنة لجامع النص» ، و «علم الأشكال الأدبية – نحو علم مقارن للشكل» ، و«نحو نظرية للتلقى فى أدب مقارن جديد» و «الترجمة بين اللسانيات والسيميولوجيا» ، بينما وقعت مباحث أخرى بين النظر والتطبيق مثل «ظاهراتية الموقف المقارن» و «تحولات النوع الأدبى» أما النوع الثالث فقد اتجه إلى التطبيق حول الأشكال والموضوعات «التيماتولوجيا» ، والصور فى جانب منه بينما راح جانب آخر يبحث عن الشعرية ، واستراتيجية المقارنة فى أدبنا العربى .

ولابد من الإشارة إلى أن الجمعية المصرية للأدب المقارن ، التى أشرف بالانتساب إليها ، قد أصبحت عالمية بانتسابها وانتساب أعضائها إلى

الرابطة العالمية للأدب المقارن . ولما كانت الأخيرة قد أرسلت إلىَّ نشرتها السنوية لعام ٢٠٠١ ، وقرأت المقالة الافتتاحية لهذه النشرة التى كتبها رئيس الرابطة كوجى كاواموتو Koji Kawamoto باليابانية ونشرت بها إلى جانب اللغتين اللتين تعتمدهما الرابطة وهما الإنجليزية والفرنسية ، فوجدت فيها جديداً يسير مع هذا الكتاب ، لذا رأيت أن أترجمها وألحقها بهذا المدخل .

يبدأ كاواموتو مقالته بالحديث عن أزمة يمر بها الأدب المقارن ، ولكنها أزمة من نوع جديد ، ومع ذلك فهو يشير فى صدر مقالته إلى أول مرة سمع فيها جملة «أزمة أدب المقارن» ويرجعها إلى عشرين عاماً خلت، إلى مؤتمر للرابطة العالمية للأدب المقارن عقد فى عام ١٩٨١ ، وكان ذلك فى عنوان أحد الأبحاث ، وكان الجدل دائراً حول طبيعة «المقارن» فى الأدب المقارن . ولكن ، لابد لنا من الإشارة إلى أن الأزمة ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير ، فقد كانت الأزمة الأولى التى طرحها رينيه ويليك عام ١٩٥٨ فى شابيل هيل ، فى مقالته الشهيرة «أزمة الأدب المقارن» "The Crisis of Comparative Literature" التى حمل فيها على التمييز بين الأدب المقارن والأدب العام ، وانتقد فيها دراسة الأوهام القومية أو صور الشعوب ورآها بعيدة عن البحث فى الأدب ، وهاجم دراسة ا لمصادر والتأثيرت ، وتنبأ بأن «هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته ، وهذا المفهوم الميكانيكى للمصادر والتأثيرات ، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مهما بلغ من سعة أفقها وكرمها ، كل هذه الأمور تبدو لى أعراضاً لأزمة طويلة الأمد فى الأدب المقارن» (١) .

ثم كانت الأزمة الثانية بلسان فرنسى فى بحث إيتيامبل Étiemble الشهير : «المقارنة ليست سبباً ، أزمة الأدب المقارن "Comparison n'est pas raison, la Crise de la Littérature Comparée" الذى نشر عام ١٩٦٣ ، ودعا فيه إلى مقارنة معاصرة وصورة جديدة للأدب العام فى المستقبل ، كالمقارنة الأسلوبية والعروض المقارن ومقارنة الصور ودراسة الترجمة وكذلك البنية والأنواع الأدبية

(١) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية . (ترجمة د. محمد عصفور) . عالم المعرفة ١١٠-فبراير ١٩٨٧ . ص٣٦٩

دراسة مفارنة بنيوية تجمع بين التاريخ والشعرية ، وقد أشار كلودبيشوا وأندريه روسو – فى كتابهما الذى ترجمناه– (١)إلى إيتيامبل وبحثه هذا فى قولهما (ص٣١) «ولقد ذكرنا البعض مؤخراً بأن المقارنة ليست سبباً» فى إشارة إلى عنوان البحث، ثم تأتى موافقتهما فى التعقيب على ذلك بصفة عامة «نعم إن مقارنة الآداب لاتعنى عمل أدب مقارن. وجدير بالذك – مع ذلك كله– أنها إعداد وربما كان من المحتمل أن نصل إلى هذه المقارنة ، إذا أردنا أن نحدد المساهمة التى لامحيص عنها، لكل أدب قومى فى الرصيد العام للأدب ..» (ص٣١، ٣٢).

ولعل هذه الأزمة الثانية هى تلك التى سمعها منذ عشرين عاما بينما كانت مطروحة منذ مايقارب الأربعين عاما ، وهى المقصودة بقوله : «ذلك أن ثمة جدلاً حول طبيعة «المقارن» فى الأدب المقارن الذى كان فى قلب الأزمة لعشرين عاما خلت» فى إشارة واضحة إلى رينيه ويليك وربما إيتيامبل .

وإذا كان ريماك – سيراً على نهج ويليك وتوسيعاً له – قد وضع الأدب المقارن فى مفترق الطرق مرتين ، تمثلت الأولى فى التوسع فى المفارنة بين الأدب وماليس أدبا عام ١٩٦١ : «الأدب المقارن هو دراسة الأدب وراء حدود دولة واحدة بعينها ، ودراسة الصلات بين الأدب من ناحية ومجالات أخرى من المعرفة والمعتقدات ، مثل الفنون (على سبيل المثال الرسم ، النحت ، العمارة ، الموسيقى) والفلسفة ، والتاريخ ، والعلوم الاجتماعية (على سبيل المثال السياسة ، الاقتصاد ، الاجتماع) والعلوم ، والدين .. الخ من ناحية أخرى . قصارى القول : إنه مقارنة أدب ما بأدب أو بآداب أخرى ، ومقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنسانى »(٢) ، فإن بيشوا وروسو يريان «أن مقارن (بما ليس أدبا) يقودنا إلى علم الجمال» (ص٢١٦) .

(١) كلود بيشو ، وأندريه م.روسو . الأدب المقارن (ترجمةً كاملاً عن الفرنسية والإسبانية مع حواشي المترجم الإسباني ، وقدم له وعلق عليه الدكتور أحمد عبدالعزيز) القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثالثة ، نوفمبر ٢٠٠١ ، مصححة ومزودة بملحق عن . ببليوجرافيا الأدب المقارن في العالم.

(٢) هنري . هـ . هـ . ريماك : مرة ثانية . الأدب المقارن في مفترق الطرق (تقديم وترجمة وقراءة نقدية . د. محمد إبراهيم مدني) دار أبوهلال للطباعة والنشر . المنيا ١٩٩٩ . ص ٥١ .

وتمثلت الثانية فى إحساس ريماك - مع غروب القرن العشرين - أن الأدب بدأ يفلت من بين يديه وأن إطلاق الحبل على الغارب جعل الأدب يذوب فى الدراسات الثقافية ، وقد تمثل ذلك فى موقف شباب الباحثين الأمريكيين من الأدب وكأنه عار يخجلون منه ، ذلك «أن الأكاديميين المنتمين إلى العلوم الإنسانية - فى الولايات المتحدة الأمريكية تحديداً - لاسيما الأجيال الشابة وذوى الأعمار المتوسطة ، **محرجون من الأدب !** ، بينما يفترض أنهم يقومون بتدريسه كأدب ، وهم يفعلون أى شىء لتمويهه - الأدب - وستره عن العيون ، ولإلباسه مسوح (الذى يفعل الخير) أو مسوح (الذى يكشف الستر) ، أو إظهاره كوسيلة للهندسة الاجتماعية (التى نعلم أنها قد تكون جزءاً منه ، وبدرجات متفاوتة) ، أو يحاولون إظهاره كغطاء براق لشىء آخر ، كأحجية وألغاز البوليس السرى تجاه جداول الأعمال السرية ، والمستترة ، التى يجب كشفها وفضحها من قبل المؤمنين الذين يجاهدون من أجل (الحقيقة) المطموسة» [1] .

إذا كانت الأزمة الأولى فى الأدب المقارن قد تمثلت فى الثورة الأمريكية على الأسوار الحديدية التى وضعها الرواد الفرنسيون الأوائل لهذا العلم ، بينما تمثلت الثانية فى التوسع فى مفهوم المقارنة توسعاً جعل التطبيق أمراً يرثى له ، مما أدى بأصحاب الدعوة إلى أن يدقوا ناقوس الخطر ، فإن الأزمة الثالثة الحالية على عكس الأوليين ، إذ لم يعد الارتكاز على «المقارنة» ، وإنما على «الأدب» ، فأين يوجد الأدب فى المقارنات الحديثة ؟ كان لابد من البحث عن أدبية الأدب وسط ركام هائل من دراسات الثقافة والمثاقفة ، وكان لابد من البحث عن الاختلافات قبل المشابهات ، وكان لابد أيضاً من تغيير مفهوم عالمية الأدب ، الذى «أدى إلى غياب تحليل خصائص الآداب واختلافاتها التى تنبع من ثقافات مختلفة» .

إن الاختلافات والخصوصيات التى يدعو إليها كاواموتو سوف تؤدى إلى إبراز مفاهيم مختلفة للأدب غير المعنى التقليدى ، كما أنها تدعو إلى احترام هذه

---

(١) المرجع السابق ص٥٨ ، ٥٩ .

الخصوصيات ، والغريب أنه يضرب أمثلة من الصين وكوريا واليابان يكاد بعضها يذكرنا بأدبنا العربى ، فقد ظللنا لزمن طويل نحاول أن نثبت لأدبنا ماليس له إلا بافتعال ومشقة ، كأن نحاول نسبة الملاحم قديماً وحديثاً إليه كأرجوزة ابن عبد ربه التى مطلعها :

سبحان من لم تحوه أقطار ولم تكن تدركه الأبصار

أو نصنع ملاحم حديثة كالإلياذة الإسلامية لأحمد محرم ، وما إلى ذلك من محاولات إثبات وجود الملحمة فى شعرنا العربى الغنائى ، ناهيك عن مسرحة الأشكال الشعبية رغبة فى تحقيق نفس الأمر على الصعيد الدرامى ، ونسينا أو أنسينا خصوصية التراث الشعرى والنثرى العربى .

وهاهو كاواموتو لايجد حرجاً فى الإشارة إلى أنه «فى تراث هذه الدول الثلاث - يقصد الصين وكوريا واليابان - لايوجد تراث شعرى لقصيد ملحمى طويل» ، ومع ذلك يعلق على الأنواع الموجودة ، والغريب أن الشعر والتاريخ والفلسفة الأخلاقية - والسياسة فى الصين وكوريا تمثل قلب الآداب ، فيقول «وإنما يجد المرء فى إنتاج هذه الأعمال الأدبية واستهلاكها شعوراً اجتماعياً ووعيا بالجماعة» . ولعل هذا يذكرنا أيضاً بالدور الاجتماعى الذى قام به جانب من الشعر الجاهلى حين كان تعبيراً عن صوت الجماعة ممثلة فى القبيلة ، وليست معلقة عمرو بن كلثوم إلا مثالاً شديد الدلالة فى هذا المجال ، فإذا أضفنا إلى ذلك شعر الصعاليك المعبر عن جماعة ذات خصوصية فى المجتمع الجاهلى ، أدركنا عظم الدعوة إلى احترام خصوصيات الآداب واختلافاتها التى تسمها عن غيرها . ومن هذا التفرد وتلك الخصوصية تكون العالمية لأن «مفهوم المقارنة هو - فوق كل شىء- أسلوب يقوم بالبحث لاكتشاف العام أو العالمى بفهم التشابهات من خلال الاختلافات التى تسمها» - على حد تعبير كاواموتو .

إن أزمة الأدب «فى إطار الأنساق الثقافية الأخرى وأزمة الدراسة الأدبيةفى غمار جدل المناهج التى تغمر الساحة الثقافية يمكن أن تكونا - على العكس - دافعاً لاستكشاف مواضع أقدامنا فى هذا التطور الذى جعل كاواموتو يتساءل «هل يمكننا

القول : إن الأدب فى مجتمعنا المعاصر القائم على أساس التكنولوجيا العالية ، والمعلوماتية ، قد أصبح عديم الفائدة ؟ وهل أصبح الأدب – الذى يستخدم لغة ممتعة ، ويبحث الأعمال الإبداعية ويتساءل عن حدود اللغة – أدباً باطلاً لاحاجة إليه ؟ » وهو سؤال أو أسئلة أجاب عليها بالنفى نظراً لخصوصية اللغة والأدب . أما جدل المناهج الذى أزعج ريماك فيمكن الاستفادة منه أكثر من كونه عبئاً على الأدب المقارن ، ويمكن للدراسات الأدبية أن تقدم «نموذجاً عاماً» يمكن للدراسات الثقافية أن تحتويه وتقرأ على ضوئه عناصر أخرى للثقافة مع مراعاة خصوصية كل عنصر منها .

وبعد ، فأرجو ألا أكون قد أطلت عليك أيها القارىء العزيز ، ولكنها كلمات كانت ضرورية حتى نضع أقدامنا على الطريق الصحيح ، وحتى نشترك معاً فى الإجابة على السؤال الذى يطل برأسه منذ عدة عقود : ترى هل يموت الأدب المقارن بعد تلك الأزمات أم أن ذلك كله دليل صحة وعافية ؟! أعتقد أننا مع الرأى الثانى لأن الأزمات تعجم عوده فيصلب ويشتد ، وهى دليل حيوية وتجدد لأنه صورة للقاء الحضارات والشعوب ، وإن تعدد مناهجه واختلاف شعابه لبرهان جلى على السير فى الطريق الصحيح لأن عكس ذلك هو الانغلاق الذى يعنى الجمود والموت .. والله ولى التوفيق .

أ . د . أحمد عبدالعزيز

القاهرة فى ٣٠ ديسمبر ٢٠٠١


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقالة الافتتاحية

للنشرة السنوية للرابطة العالمية للأدب المقارن

المجلد العشرون . العدد الأول . ٢٠٠١

بقلم رئيس الرابطة كوجي كاواموتو Koji Kawamoto



يبدو أن ثمة أزمة تعصف بالأدب المقارن . أعتقد أن أول مرة أستمع فيها إلى جملة : «أزمة الأدب المقارن» كانت فى عنوان أحد الأبحاث المقدمة منذ عشرين عاماً فى اجتماع للرابطة العالمية للأدب المقارن ICLA أو AILC والآن، ونحن نحتفل بعام ٢٠٠١ ، فإن الأدب المقارن يوجد فى خضم أزمة جديدة .

وذلك أن ثمة جدلاً حول طبيعة «المقارَن» فى الأدب المقارن الذى كان فى قلب الأزمة لعشرين عاماً خلت . وقد استمرت هيمنة النظرية العامة على الدراسات الأدبية . ومن جهة أخرى فإن تركيز الاهتمام على عالمية الأدب قد أدى إلى غياب تحليل خصائص الآداب واختلافاتها التى تنبع من ثقافات مختلفة . وفوق كل ذلك فإن دراسة الأدب المقارن تبدأ بالتعرف على الاختلافات . يجب قبل كل شىء أن نحدد بوضوح أوجه الاختلاف والتشابه ، ثم نبحث بعد ذلك عن نقاط التقاطع والهوية ، ذلكم هو الترتيب النمطى المعتاد . إن الإجابة على أسئلة من قبيل : «ماهو الأدب ؟» ، و«ماهو هدفه ؟» و «ماهى الأشكال التى يتخذها ؟» تختلف اختلافاً بيناً باختلاف البيئات والثقافات .

إن النظريات الأدبية التى بنيت فقط على ملاحظة الوثائق المتاحة ، والتى تتجاهل أو تقلل من شأن هذه الاختلافات لاتقوم إلا باستقطاب المركزية أو العالمية مما هو محلى . (عندما أراد أحد علماء الاشتقاق فى اللغة أن يحدد مصطلح «الحشرة» ، بدأ عمله بمشروع كبير صعب لجمع حشرات من العالم كله ، أو على الأقل مجموعة متنوعة منها . وبعد ذلك قام هذا العالم بطريقة موضوعية بتصنيف الخصائص الخاصة لهذه الحشرات المجموعة من أرجاء العالم ، متجنباً بحكمة دافع المبالغة فى تصنيف حشرات إقليم بعينها بأنها «أكثر تناسقاً» عن الحشرات فى إقليم آخر) ، ففى الصين وكوريا ، على سبيل المثال ، يمثل الشعر والتاريخ وكذلك الفلسفة الأخلاقية والسياسية قلب الآداب wen . تلك هى المعانى التقليدية للمسئولية عن حسن إدارة شئون الدولة لدى المثقفين الذين تدعمهم الآداب wen . ويعتبر الأدب التخيلى والدراما أقل الأنواع الأدبية أهمية وغير

جديرين بكسب تقدير النقد . وفى اليابان ، فإن أنوع الشعر الغنائى (الشعر الصينى والشعر اليابانى القصير) والقصصى (الذى يمثل الشعر القصير عنصراً مهماً فيه) ، إلى جانب المقالة واليوميات ، قد لقيت جميعها كل الاهتمام . ففى ميراث هذه الدول الثلاث لايوجد تراث شعرى لقصيد ملحمى طويل . وإنما يجد المرء فى إنتاج هذه الأعمال الأدبية واستهلاكها شعوراً اجتماعياً ووعياً بالجماعة . وحتى من منظور «أدبية» الأدب أو نظرية النوع فإن أدب شرق آسيا يختلف اختلافاً بيناً عن أدب غربها (من الجلى أن تعميماً كهذا للثنائية بين الشرق والغرب يكشف عن معنى خطير مشابه لما ذكرته آنفاً ، فالفرق بين الصين واليابان لايمكن إغفاله) . وعلى أية حال فإننى أتجاسر على القول بأنه فى صدر بنية نظرية الأدب العام منذ حوالى عشرين عاماً لم يكن ثم إلا قليل من المؤشرات عما إذا كانت تلك الاختلافات قد لقيت اهتماماً أو على الأقل اهتماماً سطحياً . فإذا كان الأمر كذلك فإن الأدب المقارن فى تلك الفترة قد انفصل عن عنصر «المقارنة» وفقد كل شيء حتى هويته كحقل متميز للدراسة . وأنا بالطبع أتحدث بطريقة عامة لأننى لا أقول إن هذه الفترة شهدت عدداً كبيراً من المقارنات الناجحة الجديدة باسم الأدب المقارن .

إن الأزمة التى نعرفها اليوم على عكس الأزمة السابقة ، تكمن فى مصطلح «الأدب» فى الأدب المقارن . فقد بدأت منذ حوالى عشر سنوات (وكان من المؤكد أن الاسم قد اختلف كثيراً تبعاً للإقليم أو البلد) ، حيث راحت الدراسات الثقافية تحوز قصب السبق ، وبدت الظروف كما لو كانت قد انقلبت رأساً على عقب . وربما أمكننا أن نعد هذا من منظور واحد المجرى الطبيعى للأمور ، كرد فعل لنقص الاهتمام فى الدراسات الثقافية والأدبية بالمنظورات والمواقف المختلفة لكثير من الجماعات الإنسانية المتفرعة . وانطلاقاً من هذا المنظور ، فإن الشعبية الحالية للدراسات الثقافية يجب النظر إليها بصفة عامة كمساعدة فى موضعها لأولئك الذين يمارسون نسق الأدب المقارن . وهذا يفترض اتجاهاً متزايداً للعودة إلى المعنى الأصلى للأدب «المقارن» .

وبعد أن قلنا هذا ، فإن مايبعث على السخرية مع تغير الدراسة واتجاهها

صوب دراسة الثقافات الخاصة ، مركزة عليها ، ومنفتحة على المنظورات النوعية الخاصة لمجموعات مختلفة ، ولوجهات نظر محددة ، أن يظهر لنا الآن أننا نتحاشى ، أو أننا أنفسنا نعادى أى نوع من التعميمات أو العالمية ، وأننا نحث الخطى شيئاً فشيئاً على طريق التفتيت الذرى والتفرد والخصوصية . إن مفهوم «المقارنة» هو فوق كل شيء ، أسلوب يقوم بالبحث لاكتشاف العام أو العالمى بفهم التشابهات من خلال الاختلافات التى تسمها .

وطبيعى أن «العالميات» التى هى نتاج نهائى لمثل تلك الجهود العظيمة تعسفية وذاتية ، ومن الطبيعى ألا ترضى الجميع . وذلك لأن وجود ثقافات إنسانية متنوعة يؤكد استحالة إقرار وجهة نظر موضوعية لاتتجزأ أمام مقارنة كيانين مختلفين . وعلى أية حال ، فإننا فى جهودنا لإقرار المشابهات وخلق فضاءات للفهم المتبادل نشرع فيما يمثل مهمة الأدب المقارن .

ولو أننا تركنا هذه الجهود ، ورضينا بنسبية مقصودة ، وربطنا أنفسنا بطريقة منتظمة برؤى مفتتة ، مصرين على تصحيح مواقفنا ، فإننا سوف نصل عرضياً (وهزلياً) إلى عالمية أو تعميم للارتكاز حول ذوات متعددة (على أساس العنصر ، والجنس تبعاً للطبقة أو للنوع) ، وهذا هو ما تحاول الدراسات الثقافية أن تقضى عليه ، وتستدعى الشبح المخيف :

«حرب الجميع ضد الجميع» **"bellum omnium contra omnes"**

فعلى سبيل المثال ينبغى أن نحفظ فى أنفسنا أن استحضار موقف سياسى إلى النقد الأدبى ، وهذا الموقف ربما كان راجعاً إلى الظروف التاريخية والسياسية ، قد يفسر بصفته تجلياً للوعى الثقافى ، وقد يكون على عكس ذلك دليلاً على السلطة الرجعية . وفى الحالة الأخيرة ، بهذا المعيار ، عندما لانفرض الدراسات السياسية على الدراسات الأدبية ، تتجلى فينا روح الليبرالية (أو الديمقراطية) على أساس الوعى .

يبدو أن إصدار موقف مدرسى يعتبر كل الظواهر الثقافية فى بعض الأقاليم واحدة ، مزحزحاً الأدب والدراسات الأدبية فيها من قلب الإنسانيات نحو تهميش

يبدو كل يوم أكثر حدة يكشف أن «الأدب» في الأدب المقارن على شفا أزمة . هل يمكننا القول : إن الأدب في مجتمعنا المعاصر القائم على أساس التكنولوجيا العالية الـ high tech ، والمعلوماتية ، قد أصبح عديم الفائدة ؟ وهل أصبح الأدب - الذى يستخدم لغة ممتعة ، ويبحث الأعمال الإبداعية ويتساءل عن حدود اللغة - أدباً باطلاً لاحاجة إليه ؟

إن الإجابة هى بالطبع لا . فطالما أن اللغة تستخدم فى التوصيل وفى الوعى بالذات ، فإن الاهتمام بالأدب لن يتلاشى أبداً . ومن جهة أخرى ، ومن وجهة نظر عملية وواقعية ، يبدو جلياً أن أزمة الدراسات الأدبية ظاهرة مؤقتة وسطحية . إن أغلبية الدارسين الذين حملوا على عاتقهم تطوير الدراسات الأدبية اليوم قد تكونوا تكويناً أدبياً رسمياً بالأمس . وبالرغم من الاختلافات القائمة بينهم فى جداول أعمالهم اليوم ومناهجهم والأدوات التى يتوسلون بها فى الدرس ، فإن كثيرين منهم تعلموا كيف يفيدون من تكوينهم فى الدراسات الأدبية . وفى هذا الصدد، فإن المكانة التى تحتلها اللسانيات فى حقل السيميوطيقا قد تبعث فينا الأمل. وما اللسانيات عند سوسير إلا عنصر من عناصر السيميوطيقا ، ولكنه عنصر له مكانة متميزة . وبما أن اللغة هى «أكثر نظم التعبير تعقيداً وانتشاراً» ، فإنها كذلك أكثرها تميزاً . وفى هذا الصدد ، يقول سوسير «إن اللغة يمكن أن تكون النموذج العام لكل السيميولوجيا ، مع أن اللغة ليست إلا نظاماً خاصاً» . (سوسير ، فصل دراسى فى علم اللغة العام ص١٠١ Sussure, Cours de linguistique général,101)

وربما كان الأمر كذلك بالنسبة للدراسات الأدبية ، فالأدب ليس إلا عنصراً واحداً من مكونات الثقافة ، لكن الدراسات الأدبية يمكن أن تقدم «نموذجاً عاماً» للدراسات الثقافية . وبمعنى آخر ، إن الدراسات الأدبية تقدم منهجية وتحليلاً نصياً رفيع المستوى ، يمكن أن يكون حيوياً لقراءة عناصر أخرى للثقافة مثل «النصوص» دون أن يغض الطرف عن خصوصيتها . وفى نفس الوقت فإن توسيع المنظور الذى جاء من الدراسات الثقافية سوف يأتى بلاشك بتغييرات معنوية حقيقية فى نموذج الدراسات الأدبية .

ينبغى علينا أن نتحاشى المبالغة فى التعميم تحاشياً تاماً ، فمازال ثمة أماكن على هذه الأرض يتمتع فيها الأدب بموقع وسط فى الإنتاج الثقافى حيث يستقطب اهتمام الناس فى أماكن تشيع فيها القراءة بين الشعب ، وبالتالى تحظى الدراسات الأدبية فيها بتقدير رفيع . (فى الحقيقة ، مازال ثمة أماكن غير قليلة ، أصبح التعبير فيها عن الذات من خلال الأدب أخيراً إمكانية جرى البحث عنها منذ عهد بعيد ، حيث يقدم الناس الوعى بالذات التى وعد بها الأدب) . فى زيارتى لبيجينج Beijing فى خريف عام ٢٠٠٠ ، أسعدتنى أخبار طيبة مفادها أن جامعتى بيجينج وتسينجوا Tsinghua قد جعلت الأدب المقارن مادة أساسية ، وأنهما تتحركان نحو المستقبل بخطط كبرى للتوسع . وربما أوحى لنا ذلك بوضوح أن الأدب المقارن فى بعض البقاع يمثل أحد الوسائل الأكثر أهمية فى فهم الآخر وتأكيد الذات . عندما نفهم الحديث عن النشاطات الأدبية ، أو أهداف البحث فى تلك الأماكن ، فإننا لن نتلقى تقديراً جديداً للأدب وإمكانياته المتعددة وحسب ، ولكننا سنجدد أيضاً شجاعتنا ونمتلك الوعى بالذات ، الضرورى لتطوير الدراسات الأدبية بالمعنى الواسع . ومن خلال هذا المنظور يمكننا القول إن ندوة «الفيلم» للعام المقبل فى بانكوك Bangkok ، ومؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن ICLA أو AILC فى هونج كونج هما – فى الحقيقة – على درجة كبيرة من الأهمية .

كوجى كاواموتو



الفصل الأول

«الأنـــواع»

«شعرية مقارنة لجامع النص»



١- شبح الوضعية ونظرية الأنواع : (*)

لعل نظرية الأنواع الأدبية أو «الأجناس» الأدبية – كما يحلو للبعض أن يترجمها – قد أصبحت من النظريات التى عفى عليها الزمن ، وصارت موضع كراهية وازدراء من نقاد العصر الحالى نظراً لتاريخيتها ووضعيتها التى تشتم منها رائحة نظرية داروين التطورية البيولوجية ، ولتعليميتها الكلاسيكية .. وأخيراً لنسبتها – خطأ – إلى أرسطو ، أو – على وجه التحديد – نسبة النظرية الثلاثية ، التى شاعت على مدى قرون فى أوربا ، إليه . ولكن ثمة سبباً آخر أدى إلى إهمالها من جانب النقاد «هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا ، فالحدود بينها تعبر باستمرار ، والأنواع تخلط أو تمزج ، والقديم منها يترك أو يحور ، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك » على حد تعبير رينيه ويليك (١) . ولسنا ، وليس رينيه ويليك ، أول من وقف من هذه النظرية هذا الموقف ، فها هو بندتو كروتشه فى كتابه «علم الجمال» (١٩٠٢) يشن هجوماً عنيفاً «على المفهوم ، لم تقم بعده له قائمة ، رغم

(*) نشر هذا البحث في مجلة الجمعية المصرية للأدب المقارن «مقارنات» العدد الأول ، فبراير ٢٠٠٢ . وكان قد قدم في صورته الأولي في مؤتمر «الأدب المقارن» الذي عقدته الجمعية المصرية للأدب المقارن ومركز الدراسات المقارنة بجامعة القاهرة عام ١٩٩٥ .

(١) مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور) سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فبراير ١٩٨٧ ، ص٣٧٦ فصل بعنوان : «نظرية الأنواع الأدبية ، والقصيدة الأدبية ، والتجربة» وهو ترجمة لفصل بعنوان : Genre Theory, the Lyric and Ertebnis من كتاب Discriminations يقع في الصفحات (٢٢٥-٢٥٢) كما يذكر المترجم في حاشيته . يلاحظ القاريء خطأ ترجمة the Lyric بالقصيدة الأدبية ، وصحتها «الشعر الغنائي» .

المحاولات العديدة التى جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف» (١) . لكن تفكيكاً لهذه النظرية يتم فى أيامنا هذه على يد رجال الشعرية المعاصرة ، وعلى رأسهم جيرار جينيت - كما سنشير إلى ذلك فيما بعد .

٢- وضعية المقارنين الأوائل وجدوي نظرية برونتيير :

لقد كانت دعوة برونتيير (١٨٤٩-١٩٠٦) إلى تطبيق نظرية دارون فى النشوء والارتقاء على الأدب بمثابة انتصار لوضعية القرن التاسع عشر وعلمه اللذين أصبح ينظر إليهما على أنهما من مخلفات المرحلة الأولى فى الأدب المقارن .. صحيح أنها أثمرت الدعوة إلى الاهتمام بالآداب الأجنبية ودراستها لتحقيق فكرة دراسة النوع ومراحل نشأته وتطوره وموته أو تناسخه فى إطار عالمى ، وصحيح أن صاحبها نفسه كان أحد دعاة الأدب المقارن ، ولكن هانحن بعد أكثر من قرن من الزمان من إلقاء برونتيير محاضراته عام ١٨٨٩ بمدرسة المعلمين العليا فى باريس ، التى دعا فيها إلى تطبيق نظرية الأنواع البيولوجية على الأدب ، نشعر بفداحة الخطأ الذى ارتكبه فى حق الخطاب النوعى والمقارن ، لا لأنه خلص إلى أن الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر قد تطور عن الخطابة الدينية فى القرن السابع عشر بعد فترة انقطاع كما يلاحظ أوستن وارين (٢) ، فربما خانه التوفيق فى طريقة الربط بينهما ، وليس لأنه «أعار دراسة الأنواع فى ذاتها كل اهتمامه ، مع أنه يجب أن نهتم بدراسة الشعوب وتطورها ، وما تفرضه مجتمعاتها على الأدب من تقاليد ، وما تتطلبه من أغراض ، كما لاحظ ثيبوديه(٣)، لأن ذلك لايدخل أصلاً فى إطار الدرس النصى المقارن ، وهو عائد إلى تاريخية المدرسة التى ينتمى إليها برونتيير ، وإنما يأتى إحساسنا بفداحة خطأ نظريته فى هيمنتها

(١) المرجع السابق : نفس الموضع .

(2) Rene Wellek and Austin Warren : Theory of Literature. London, Penguin books,1978. p.236.

(3) Thibaudet : Phisiologie de la Critique, p.24 et pp.97-99.

نقلناها عن د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط. الخامسة . بيروت . دار العودة (د. ت، ص٧٤) .

على النصوص وفرض معايير من خارج الخطاب الأدبى لا من داخله كالعلاقات التاريخية بين هذه الأنواع وتوالدها بعضها من بعض كتوالد الأنواع الحيوانية ، وإصدار أحكام تفضيلية بين الأنواع الأدبية ، بالإضافة إلى القوانين العلمية التى تتحكم فى هذه الأنواع من الميلاد حتى الموت والاندثار . ويكفى أن نعرف الأسئلة التى يطرحها منهج برونتيير : «كيف تتولد الأجناس الأدبية ؟ ما الظروف الزمانية والمكانية التى تمهد لوجودها ؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها ؟ وكيف تنمو على نحو ما تنمو به الكائنات الحية ؟ وكيف يتم لها من القوى ما به تقصى عنها كل ما يضر بجوهرها وتجتذب إليها كل ما منه تستفيد فتتغذى به ؟ ثم كيف تموت ؟ وماذا يعتريها من عوارض الانحلال ، ثم كيف تصير بقاياها أصولاً وعناصر لنوع جديد» (١) .

إن هذه النظرية أشبه بثوب على طريقة خاصة لشخص بعينه ، تأتى بالثوب لتبحث له عن شخص شبيه بذاك الشخص فى حجمه وهيئته وميوله فى الثياب والحياة ، فقد تجد هذا الشخص وقد لاتجده وهى أيضاً قبلية فى التفكير ، تدخل إلى الموضوع بفكر معدٍّ سلفاً وتقسره على الانضواء تحت هذا الفكر شاء أم أبى ، وهى أخيراً ثمرة كسب علمى وقع عليه الباحث ، فأراد أن يطبقه على الأدب تطبيقاً آلياً ، سواء أكانت نتيجته حقيقة أم زيفا .

٣- النظرية الثلاثية للأنواع وخطأ نسبتها إلى أرسطو :

يبدو أن مسألة تقسيم الأنواع الأدبية إلى ثلاثة : غنائى ، وملحمى ، ودرامى ، قد هيمنت على الفكر النقدى والإبداعى الأوربى لعدة قرون ، وصحبتها أو تبعتها نسبة هذا التقسيم الثلاثى لأرسطو ، فأصبحت مسلمة تتناقلها الأجيال لسنوات طوال ، إلى درجة جعلت الشك فى مثل هذه النسبة ضربا من انتهاك المقدسات . وشأن المسلمات لاتعزى إلى قائل ، فكانت النتيجة أن تفاوتت درجات

---

(١) راجع د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار الثقافة . الطبعة الخامسة (د.ت)، ص٧٣ . وراجع أيضاً ماذكره د. محمد غنيمي هلال :

* Brunetière : L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature, 1892, Cap1,2 et3.
* R. de Litt. Comp., 1921 p.19.

اليقين والجزم وصيغة النسبة من ناقد إلى آخر ، فاستخدم بعضهم درجة عليا من اليقين مثل وارين في قوله «لقد ميز أفلاطون وأرسطو بين الأنواع الأدبية الثلاثة الكبرى تبعاً «لطريقة المحاكاة» (أو «التمثيل») ... الخ» (١) بينما استخدم البعض الآخر أسلوباً عاماً كقول نورثروب فراى في «تشريح النقد» : «لدينا مصطلحات ثلاثة للتمييز بين الأجناس الأوربية التي ورثناها عن المؤلفين الإغريق» ، وبين هذا وذاك وبعدهما توجد درجات في يقينية النسبة وعموميتها .

وقد أرقت هذه النسبة جيرار جينيت فأخذ على عاتقه تتبعها ليصل إلى أن باختين - على سبيل المثال - لم ينتبه إلى الصمت الذي أحاط بالأنواع الغنائية في كتاب أرسطو ، ويرجع قروناً إلى الخلف ليؤكد أن نسبة هذا التقسيم الثلاثي إلى أرسطو ليست من اختراع القرن العشرين ، فالقس باتو Batteux في القرن الثامن عشر يذكر هذه النسبة في كتاب له عن الفنون الجميلة ، ويوجد ترادفا بين «الأنشودة المدحية» - التي يذكرها أرسطو بوصفها حالة قديمة للمسرحية - وبين الشعر الغنائي ، ويؤكد جينيت أنه «لايوجد في جميع الشواهد التي ذكرناها مايبرر اعتبار «الأنشودة المدحية» في نظر أرسطو وأفلاطون «الجنس الغنائي» ، كما لايوجد في كتاب «الشعرية» سوى تلك الفقرة المذكورة أعلاه والتي عمد القس باتو إلى ذكرها ليمنح الثلاثية الشائعة دعم أرسطو» (٢) .

٤- حقيقة تقسيم أرسطو :

وبعد أن أكد جينيت عدم انتماء التقسيم الثلاثي إلى أرسطو عاد إلى نص كتاب أرسطو ليعرف حقيقة ما فعله أفلاطون واستغله أرسطو في النظر إلى الأنواع الأدبية ، فوجد أن أفلاطون قد تعمد إهمال الشعر غير التمثيلي ، فليس الشعر شعراً إلا إذا كان تمثيلياً ، وبذلك يهمل الشعر الغنائي تمهيداً لطرد الشعراء من جمهوريته.

---

(1) Rene Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, p.227.

(٢) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص (ترجمة عبدالرحمن أيوب) . سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر . الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ . ص٢١ .

وقد وضع أفلاطون وأرسطو مبدأ أخلاقياً يرتبط بفكرة المحاكاة : فماذا نحاكى ؟ وكيف ؟ . والمحاكاة تكون لأناس متفوقين وآخرين متدنين وربط هذا التقسيم بصيغتى المحاكاة : المأساة (الدراما) أو السرد . وعلى هذا يتكون لدينا تقسيم رباعى بين صلة الموضوع بالصيغة ، فالدرامى المتفوق ينتج المأساة ، والسردى المتفوق الملحمة ، والدرامى المتدنى الملهاة ، والسردى المتدنى الشعر الساخر . ثم يختفى ذكر السرد المتدنى والملهاة لتسيطر المأساة والملحمة ، بينما يبدو التفوق الكبير منسوباً إلى المأساة . وفى مقارنة بين المأساة والملحمة تتفوق المأساة فى عدد العناصر المنسوبة إليها وهى : الأسطورة ، والخاصيات المميزة ، والبيان ، والفكر ، والعرض ، والإلقاء . وهذان الأخيران يميزان المأساة عن الملحمة رغم اتفاقهما فى أنهما حالتان من حالات المحاكاة ، وإذا كانت الملحمة عند أفلاطون تنتمى إلى الصيغة المزدوجة من السردية والدرامية فإنها عند أرسطو تنتمى إلى الصيغة السردية فقط فى مقابل الصيغة الدرامية ، وبما أن الصيغة السردية الخالصة غير موجودة فإن مبدأ نقاء النوع لم يعد قائماً ، لأن تحرك الملحمة من المزدوج إلى السردى لايعنى إلغاء المزدوج ، بل على العكس تعديل مفهوم السردى ، حيث حل محل المزدوج ، وألغى السردى الخالص . وهذه المعادلة بين أفلاطون وأرسطو تتضح فيما يلى (١) :

السردى	المزدوج	الدرامى عند أفلاطون
.....	السردى	الدرامى عند أرسطو

وسوف نرى كيف سيكون لهذا الانتقال بالملحمة من المزدوج إلى موقع السردى الذى هو مزدوج أيضاً دلالته فى فكرة مزج الأنواع فى الدراسة التى نحن بصددها ، فيما بعد . أما موضوع الشعر الغنائى فسوف ينضم تباعاً عبر القرون منذ هوارس وكينتيليان وتقسيماته إلى أن يضمه باتو فى إطار فكرة المحاكاة ليصبح الشعر نفسه محاكاة ، ولكنها محاكاة الأحاسيس . وبذلك ينضوى الشعر الغنائى تحت لواء الشعرية الكلاسيكية .

(١) المرجع السابق : راجع تفاصيل هذا الأمر من ص٢٥ إلى ص ٤٥ .

٥- نحو شعرية مقارنة لجامع النص :

لم يعد مفهوم الدرس الأدبى كما درجنا عليه من قبل ، فقد حدث تطور يكاد يشبه القطيعة مع كل مادرج عليه الباحثون والكاتبون من مواضعات فتغير مفهوم اللغة والعمل الأدبى وطرحت مفاهيم جديدة للنص والكتابة والاستنساخ والنسخ والمحاكاة والتراث والنقد ، وفوق ذلك كله ، مات المؤلف . وظهر مفهوم القراءة والقارىء ليحلا محل النقد والناقد القديم ، وبموت المؤلف أصبح القارىء كاتبا يقتل النص لتحل محله الكتابة ، كاتباً أو ناسخاً ينسخ لغات غيره فينسخه آخرون . واتحد – أو كاد – مفهوم الإبداع والنقد .

علينا – إذا أردنا أن نقف فى مرحلة وسط ، تتطلع إلى المستقبل ولاتقوض عروش الماضى جميعاً – أن نفكك هذا التركيب الذى وضعناه فى عنوان هذا البحث بهدف إعادة تركيبه وتوظيفه فى خدمة الدرس المقارن .

٥ – ١ : نحو شعرية :

كلنا ننحو نحواً ، ونتجه اتجاهاً ، ونمضى صوب هدف معين ، والنحو والاتجاه والصوب الآن هو «الشعرية» .

لم تعد كلمة "Poética" ، "Poetik" ، "Poetics" ، «البويطيقا» القديمة تعنى «فن الشعر» كما ترجمناها عن أرسطو وهوراس وبوالو ، وبدلاً من أن نقول «البويطيقا» المعاصرة تفرقة لها عن «البويطيقا» القديمة ، أو ما ترجمناه آنذاك باسم «فن الشعر» التقت معظم اقتراحاتنا على ترجمتها بـ «الشعرية»، مما يعنى زحزحة إبيستمولوجية للمفهوم .

وأصبحت الشعرية موقفا من النص يراه تجلياً لبنية مجردة على عكس الموقف التأويلى الذى ينظر إلى النص بوصفه موضوعاً كافياً للمعرفة ، وهو النقد الذى يهدف إلى جعل النص يتكلم ومعنى ذلك الوفاء للنص ، أى الذوبان فى الآخر ، لكنه فى هذه الحالة لايصل إلى تأويل حقيقى للعمل الأدبى حيث يستحيل التأويل دون إسقاط العمل خارج ذاته ، وفى حالة اقتصاره على الوصف يصبح تكراراً للعمل . ومن ثم تصبح القراءة المجردة أفضل تأويل أو وصف للعمل لأنها

تضيف إليه أو تحذف منه تبعاً للقارىء والعالم الذى يحيط به ويتحكم فى آليات القراءة .

والنص لايقرأ إلا مرة واحدة ، مما يعنى أن التأويلات تختلف باختلاف القراءة التى تسير فى فضاء النص ولاتهدف إلى تكراره وإعادته وإنما إلى تفكيكه وإعادة ربطه ووصله من جديد ، ومن هنا نشأت الدائرة التأويلية الشهيرة ، التى لاتتساوى تماماً ، وتشكل درجات اختلافها النص فى فضائه لا فى خطيته .

وإذا كان هذا هو الموقف الأول من النص ، وهو التأويل بهدف إعطاء قراءة جديدة للنص ، فإن الموقف الثانى لايكتفى بهذه الدائرة التأويلية واختلاف أقطارها ونقط البدء والانتهاء فيها ، وإنما يهدف إلى وضع القوانين العامة التى ينضوى تحتها النص .

والشعرية هى العلم الذى يبحث عن القوانين المجردة للأدب فى داخل الأدب نفسه ، إذ ليست غايته دراسة العمل الأدبى لذاته ، وإنما لاستخلاص خصائص الخطاب الأدبى بغية الوصول إلى نظرية عامة فى البنية ، لاتقتصر على بنية الشعر ، فهى بنية للغة الشعرية فى الأدب كله دون تفرقة بين شعر ونثر(١) .

وإذا كان البعض يرى أن الشعرية تخطىء جوهر موضوعها باستخدامها النثر كلغة على لغة (واصفة) وأنها تهبط بالشعر من عليائه بهذه الطريقة ، فإن هذا الموقف لم يسلم بعد من أسر التفرقة بين الشعر والنثر ، وقداسة لغة الشعر - لا اللغة الشعرية - التى تجعل كثيراً من النقاد «يرون من الأنسب ألا نتحدث عن الشعر إلا شعراً ، وبهذا فإن تعليقاتهم وشروحهم ليست إلا قصيدة ثانية على

(١) راجع في هذا المعني «تعريف الشعرية» في كتاب : تزيفيتان طودورف : الشعرية (ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة) الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر . ط الأولي ١٩٨٧ . من ص٢٠ إلي ص٢٩ .

القصيدة الأولى ، غنائية على غنائية» (١) .

ولعل أسبق الشعريات جميعاً وهى شعرية أرسطو تعطينا حلاً – أو ما يشبه الحل – لهذه القضية ، فقد استخدم أرسطو لغة نثرية واختص بالشعرية بعض أنماط الخطاب الأدبى ، وعندما ظهرت عند الشكليين الروس ، ثم عند رومان ياكوبسون ، ثم رولان بارت اتخذت معنى علم الأدب . وظلت صلتها باللسانيات واضحة أشد الوضوح .

٥ – ٢ : شعرية جامع النص :

إذا كنا قد انتهينا إلى أن الشعرية فى دراستها للنص لاتهدف إلى النض ذاته، أو – بمعنى آخر – لاتتوقف عند مجرد قراءة النص ، وإنما تهدف إلى نظرية شاملة لبنية الخطاب الأدبى ، مع ماينطوى عليه ذلك من علاقة مضمرة بين الشعرية والتأويل بحيث يتداخلان ويتسابقان ، أى أن كلا منهما يخدم الآخر ، يسبقه ويليه فى نفس الوقت ، فإن هذا يؤكد أن النص ليس الهدف النهائى للشعرية، فغايتها أكبر من ذلك ، وموضوعها ليس النص ، وإنما جامع النص architexte ، ولفهم ما نرمى إليه ينبغي أن نقف أولاً على معنى كل منهما على حدة .

٥ -٢ – ١ : النص :

ظهر إلى الوجود فى الآونة الأخيرة ، مفهوم جديد للنص ، زعزع أركان النقد التقليدى والإبداع القديم ، وتحول إلى مايشبه «الموضة» ، بحيث أصبح مطية يركبها كل من يبتغى الحداثة عن حق أو عن غير حق ، ولعل الأوان قد آن لكى نكبح جماح هذا الجواد ، ونعرف إلى أين يتجه فى سيره ، أو نقوده إلى نهج نسير عليه سوياً ، ونستفيد من قفزه وركضه .

---

(1) Jean Cohen : Estructura del Lenguaje Poético. (Versión española. de Martín Blanco Álvarez). Madrid, Editorial Gredos,1977., p.26.

توجد ترجمتان لهذا الكتاب إلي العربية : إحداهما لمحمد الولي ومحمد العمري ، صدرت عن دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، وأما الثانية فللدكتور أحمد درويش ، صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (٣) ، القاهرة ، ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

يتأسس مفهوم النص على أنقاض العمل الأدبى ، أو بمعنى آخر ، بطرد العمل الأدبى من الساحة . وتنقلب المقولات القديمة أو تتزحزح ، وينظر إلى كل الأمور بنظرة نسبية وتمتلىء العيون بالشك . ويلقى رولان بارت الضوء على العمل الأدبى والنص فى إطار مسائل تتعلق بالمنهج والأنواع الأدبية والتعددية والعلامات والسلالة والقراءة ومفهومه الخاص باللذة ، وتتمثل تفرقته بين العمل والنص فيما يلى (١) :

١ – أنه لايمكن التفرقة بين النص والعمل والأدبى بالتبعيض أو بالحجم فى محاولة مادية للتمييز بينهما ، كما أنه لايمكن التفرقة بينهما بعامل الزمن كأن ينتمى العمل إلى الماضى أو الكلاسيكية ، والنص إلى الحاضر أو الطليعية، لأن الأعمال القديمة – كما يرى بارت – من الممكن أن توجد بها نصوص، كما أن كثيراً من الأعمال المعاصرة ليست كذلك . ويفرق بينهما بكون العمل مادياً ككتاب فى خزانة الكتب بينما يصبح النص – فى المقابل – حقلاً منهجياً قابلاً لحمل كل التجارب والبراهين ، ويتأكد لنا هذا المعنى حين يوضحه بارت بمقارنة العلاقة بين العمل والنص بالعلاقة بين الواقع والواقع النفسى عند لاكان إذ الأول فى كليهما يشار إليه ، فهو فى متناول اليد ، أما الثانى فيبرهن عليه من خلال اللغة وفى داخل خطاب . وبهذا يكون العمل استاتيكياً والنص ديناميكياً متحركاً . وبرغم أن رولان بارت قد نفى فكرة التبعيض وأنه يؤكد أن النص ليس تجزئة للعمل إلا أنه يرى فى العمل ذيلاً وهمياً للنص ، وكأن النص لابد أن يوجد داخل العمل ، ويخترقه ويخترق أعمالاً أخرى كثيرة .

لعل هذه التفرقة الأخيرة غير كافية لتحقيق هذه الهيمنة والحركية للنص ، فقد يكون العمل الأدبى كله نصاً يقوم بنفس الدور الذى يعزى إلى النص من اختراق وعبور ، وإلا فكيف نفسر ما حدث مع الكوميديا الإلهية

(١) راجع نص رولان بارت في التفرقة بين العمل والنص في : درس السيميولوجيا (ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي) الدار البيضاء ، سلسلة المعرفة الأدبية . ط. الأولي ١٩٨٦ ، ص ٦٠-٦٧ .

التى اخترقتها نصوص كثيرة وتناصت هى مع أعمال أخرى ؟

٢ – السمة الثانية التى يتسم بها النص – حسب رولان بارت – هى قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة ، بمعنى أنه يقع خارج كل التصنيفات كالأنواع الأدبية ، وتقسيم الأدب إلى جيد ورديء ، فهو يقع على الحدود ، والنص هو تجربة الحدود ، التى هى تارة حدود القول من معقولية وقابلية للقراءة ، وتارة يقف وراء حدود الرأى العام الشائع ، ويخرج عليها ، فهو بذلك بدعة . لكن ألا نرى فى وجود النص على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة مناقضاً لما قاله بعد ذلك من أنه بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة ؟!

٣ – وتؤكد التفرقة الثالثة بين النص والعمل الأدبى اقتراب النص من ذاته التى يتعرف عليها ويتلمسها حين يقارنها بالعلامة . لكن العمل على عكس ذلك يبتعد عن فكرة العلامة ومكونيها ، ويبقى محصوراً فى واحد منهما هو المدلول الذى يمكن أن يحمل أحد معنيين أو دلالتين ، فإما أن يكون المعنى ظاهراً فيصبح العمل موضوعاً لعلم كفقه اللغة ، وإما أن يكون خافياً فننقب عنه ونتناوله بالتأويل تبعاً لمذاهبنا التأويلية ، ويصبح العمل علامة أو دالاً عاماً ، وينظر إليه على أنه إحدى المؤسسات داخل حضارة العلامة .

أما النص – فعلى عكس ذلك – ليس فيه مدلول محدد ، وإنما هو يتمدد فى مجال الدال ، ومجال الدال لانهائى ، ولكن هذه اللانهائية لاتحيلنا إلى مايعجز التعبير الكلامى عنه ، وإنما إلى مايسميه اللعب أو التوليد الدائم للدال فى مجال النص تبعاً لحركة تسلسلية للتداخلات والتغيرات لاتبعاً للتأويل أو النمو العضوى المعروف ، فمنطق النص ليس للإفهام وإنما هو منطق مجاز، ومن هنا فهو يدخل فى باب الرمز بالتداعى والانحراف والإحالة ، وليست رمزيته كرمزية العمل الأدبى المتواضعة ، إنما هى طاقة كبرى . من هنا كانت إحالة النص إلى اللغة وخضوعه مثلها لبنية مفتوحة لا مركز لها .

٤ – أما السمة الرابعة للنص فهى أنه تعددى ، وهذه التعددية فيه لاتعنى أنه يضم عدة معان وحسب ، وإنما أنه يعدد نفس المعنى وبهذا لايكتفى النص بوجود معان فى داخله ، وإنما بكونه انتقالاً ومجازاً ، مما يعنى عدم خضوعه

للتأويل، بل يخضع للتفجير والتشتيت . ولاترجع التعددية فى النص إلى غموض مضامينه وإنما إلى تعددية العلامات وتضافرها ، ويشبه رولان بارت قارىء النص بذات مشوشة تسير فى واد أسفله نهر وتدرك مواد ومستويات متعددة ومتنوعة من الأضواء والألوان والخضرة والحرارة والهواء والضجيج والأصوات والحركات والملابس .. وكل منها يدرك على حدة ، وهى فى ذلك تخضع لقواعد معروفة .. ومن هنا فهذه النزهة تتحدد باختلافها فهى لايمكن أن تتكرر إلا كاختلاف ، وكذلك النص الذى لايقرأ إلا مرة واحدة . وتظهر التعددية من جهة أخرى فى النص فيما يسمى بالتناص حيث يبدو نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء من لغات ثقافية سابقة ومعاصرة تخترقه . وبتحديد رولان بارت فكرة التناص بهذا الشكل يرى أن هذا لايعنى العثور على أصل للنص ، لأن البحث عن أصول العمل الأدبى والتأثيرات التى خضع لها يعنى الرضوخ لأسطورة السلالة والانحدار فى رأيه . فالاقتباسات التى تكون النص مجهولة لايعرف مصدرها ، ولكنها سبقت قراءتها فهى لاتظهر فى النص كاقتباسات ولاتوضع بين أقواس . هذا النسيج التعددى الشيطانى للنص فى مقابل العمل الأدبى الواحدى يمكن أن يؤدى إلى مراجعة فكرة القراءة ، بحيث تخضع نصوص «الكتاب المقدس» لتفكيك معانيه بقراءة مادية ، بينما يمكن للتأويل الماركسى للعمل الأدبى أن يثرى نظرته الواحدية بتعددية غير النظرة المادية .

وإذا كان رولان بارت بفكرة التناص يريد أن يلغى فكرة التأثير فى الأدب المقارن فإنه لايستطيع أن يلغى الأدب المقارن ككل ، لأن التناص ، على العكس ، يمكن أن يكون عماد بناء جديد فى مقارنة جديدة ، كما سنحاول تحليل ذلك فيما بعد.

٥ - وتأتى التفرقة الخامسة .. لتتحدث عن العمل الأدبى كسليل للعالم والجنس والتاريخ والتسلسل بين الأعمال الأدبية ، لتخلص إلى ملكية المؤلف للعمل وأبوته التى يجب أن تحترم وأن يحسب لها ألف حساب ، فيجب أن يحترم المخطوط وأن تحترم نوايا المؤلف وأعماله . لكن النص ، على عكس ذلك ،

أشبه باللقيط ، فهو لايسند إلى أب ، فصورته توحى بالشبكة على عكس العمل الذى يبدو كائناً عضوياً ، ومن ثم فامتدادات النص تركيب وانتظام ، وليس فيه مايدعو إلى احترامه ، بل يمكن تهشيمه كما حدث مع الكتاب المقدس وأرسطو فى العصور الوسطى . ومعيار قراءة النص دون أن يضمنه أب هو التناص الذى يلغى التراث ويقضى عليه . والطريف فى الأمر أن المؤلف إذا أراد الظهور فعليه أن يظهر فى نصه كمدعو ، كأن يكون شخصية من شخصيات الرواية إذا كان روائياً ، يظهر كائناً ورقياً لا امتياز له ولا لحياته ، فليست هى مصدر قصصه ، بل هى مجرد قصة أخرى تدخل فى منافسة مع عمله ، ويحدث العكس ، فيصبح العمل هو المؤثر فى حياة الكاتب بحيث يمكننا قراءة حياته بالاستعانة بنصوصه .

على أننا نختلف مع رولان بارت فى قوله «إن قيام التناص يلغى التراث ويقضى عليه» ، لم لايكون العكس ؟ .. إن الأمور تمضى حيث نوجهها ، وإذا كانت الوجهة هنا هى موت المؤلف أو الأب السياسى للنص ، فلابد أن يكون فى ذلك كله قضاء على كل سلطة ، وهو الأمر الذى سنفصله فى فقرة تالية .

٦ – المقارنة السادسة تحدد العمل الأدبى كموضوع استهلاكى ، بينما لايصبح النص موضع استهلاك (على الأقل لتعذر قراءته) ، وإنما ينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة ، فالنص يقتضى قهر المسافة بين الكتابة والقراءة بضمهما معاً فى ممارسة دالة . ويبين رولان بارت أن المسافة بين الكتابة والقراءة تاريخية، ففى عصور ماقبل الديمقراطية كان الاهتمام بتلقين الكتابة، أما الديمقراطية فتعلم القراءة . والقراءة غير الاستهلاكية تعنى لعبة النص، فالقارىء يمثل النص ليستعيده لنفسه . واللعب له معان عدة : المعنى الحرفى والمسرحى والموسيقى . ويمثل بارت لقراءة النص ولعبه باللعب الموسيقى ، حيث كثر الهواة فى أحد الأزمان الماضية ، ولم يكن هناك فرق بين الأداء والسماع ، ثم ظهر العازف الذى يطلبه الجمهور البرجوازى لأداء اللحن (مع قدرة هذا الجمهور على العزف ، وامتلاكه البيانو) ، ثم جاء زمن

الهاوى السلبى الذى يستمع دون أن يعزف (فحلت الاسطوانة محل البيانو) . وفى العصر الحديث لم يعد دور العازف فى الموسيقى الحديثة مجرد العزف وإنما أصبح شريكاً للمؤلف ، يكمل مقطوعته أكثر من تعبيره عنها .

ويشبه بارت النص الآن بهذا العازف المعاصر ، فهو يتطلب مساهمة القارىء الكبيرة الإيجابية فى تأدية العمل الأدبى ، وهذا هو دور الناقد .

٧ - أما السمة الأخيرة التى تفرق بين النص والعمل الأدبى ، فتكمن فى اللذة والمتعة ، فلذة العمل مهما كانت درجتها تظل فى جانب منها استهلاكية ، ويعلق بارت على قراءته لبروست وفلوبير وبالزاك ... الخ بأنه يستطيع قراءتهم لكنه لايستطيع إعادة كتابتهم ، وأن هذا فى حد ذاته يكرس انفصاله عنهم ، بينما يؤسس ابتعادهم عنه حداثته . وله كتاب بعنوان «لذة النص» يدير فيه هذا المعنى الذى تتحول فيه العلاقة بالنص إلى لذة شبقية .

لكن هاتين السمتين الأخيرتين ، ونعنى بهما الاستهلاك والإنتاج من جهة ، واللذة الشبقية من جهة أخرى تحولان دون الموضوعية فى قراءة النص ، بل إنهما تزعزعان النسبية التى تصبح مجرد تابع لغرائز امتلاك جديدة . فإذا كان المؤلف قد مات ، فلكى يحل محله الناقد ، مما يعنى إحلال مالك غير حقيقى محل المالك الأصلى ، أو يعنى منافسة إنتاجية بين إنتاج أصلى وآخر مقلد . وأى مستقبل هذا الذى لايمكن أن تنفتح عليه الكتابة إلا بقلب الأسطورة التى تدعمها وهى أن ميلاد القارىء رهين بموت المؤلف ، كما يؤكد بارت نفسه فى نهاية بحثه «موت المؤلف» ؟ أليست هذه منافسة السوق ؟

٥ - ٢ - ١ - ١ : التناص والأب واللذة :

ثلاثة مفاهيم إذا تحقق أولها مات الثانى ، وتحقق الثالث . لعل هذه العلاقة هى التى تحكم جوانب تلك الصورة الفريدة بين امتدادات النص ، وأبيه ، أى صاحبه ومؤلفه الذى مات ، لينفرد به شخص ثالث هو القارىء الذى تتجسد فيه شبقية اللذة ، فهو الذى يقتل أب المعشوق لينفرد به ، وتنقله شبقية اللذة إلى الفعل

الكتابى ليصبح ناسخاً للنص كما كان أبوه ناسخاً لنصوص ولغات .

ترتكز فكرة التناص intertextualité على الاستبدال من نصوص أخرى ، «ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة ، مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه . وترتبط بهذا المفهوم عند «كريستيفا» فكرة النص باعتباره «وحدة إيديولوجية» على أساس أن إحدى مشكلات البحث السيميولوجى حينئذ تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية ، لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة ، بالتعرف على خصوصية النظام الذى يهيمن عليها ، ووضعها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى إليه . وبهذا فإن التقاء النظام النصى المعطى – كممارسة سيميولوجية – بالأقوال والمتتاليات التى يشملها فى فضائه ، أو التى يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه وحدة إيديولوجية . وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ، ملائمة لبنية كل نص ، وممتدة على مداره . مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى» (١) .

لعل هذا المفهوم الذى طرحناه لجوليا كريستيفا عن النص بوصفه وحدة إيديولوجية تحل محل الأنواع الأدبية القديمة فى شكل أنماط من النصوص المتداخلة يمثل – فى رأينا – نقطة البدء الحقيقية لتوظيف مفهوم «التناص» فى الأدب المقارن ، فى داخل جامع للنص .

إن الأدب لم يعد يهتم مثلاً بأن تعكس الرواية واقعاً اجتماعياً معيناً ، وإنما تتميز بدخولها عالماً يطلق عليه محاكاة اللغات أو النسخ أو الكتابة الأدبية ، فالرواية بهذا المعنى كتابة أدبية تنسخ كتابة أدبية سابقة عليها . ومن ثم تنتقل ممارسة الأدب من التعبير والانعكاس إلى المحاكاة والاستنساخ اللانهائى .

---

(١) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ١٦٤ أغسطس ١٩٩٢ ، ص٢٢٩ ، ٢٣٠ عن :

* Kristeva, Julia : El texto de la novela. Trad. Bercelona,1981, pp.15,16.

وإذا كانت هذه الأفكار (١) تمحو جوانب الأصالة فى الأدب فإن الكتابة التى تعنى التناص تشير إلى أننا نضع لغتنا الخاصة وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لانهائية اللغة . وبذلك يختفى الكاتب فى اللغة فى الوقت الذى يود أن يظهر لغته الخاصة المخالفة لغيره من الكتاب . وإذا كانت اللغة هى التى تختار الكاتب فإن الكاتب قادر على اختيار العناصر التى يشكلها من اقتباسات لاتوضع بين أقواس .

وقد سبق أن ذكرنا أن النص نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية – كما يحدده رولان بارت – وبذلك تنمحى أصوله ، ويصبح تعددياً بكل المعانى «فكل الأدب متناص ، وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة : إنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها ، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشى» (٢) ، وبهذا لم يعد العمل مغلقاً أو محدداً ، فالانتقال إلى الكتابة وإلى النص هو انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق ، مجهز بمعان محددة تكون مهمة الناقد أن يفك شفرتها ، إلى رؤيتها كشىء متعدد لايقبل الاختزال ، كتفاعل لاينتهى للدالات التى لايمكن أبداً تثبيتها فى النهاية إلى مركز أو جوهر ، أو معنى واحد . وهذا بالطبع يتيح المجال لاختلاف جذرى فى ممارسة النقد ذاته» (٣) .

ولكى نصل إلى هذا الانفتاح النصى والتعددية فى العمل كان لابد من أن ينسحب المؤلف أو يموت فى هدوء تاركاً ابنه النص وقد بلغ رشده منفتحاً على العالم ، مما يفتح المجال أمام الكتابة .

يستقى رولان بارت فكرة موت المؤلف من عبارة لبلزاك فى إحدى رواياته (سارازين) عن خصى لبس قناع المرأة : «كان المرأة بتخوفاتها المباغتة ، وأهوائها المجانية ، وبلبلتها الغريزية ، وجرأتها غير المبررة ، وتحدياتها ورقة عواطفها العذبة» (٤) ، ويبدأ فى طرح التساؤلات حول المتحدث فى هذه العبارة :

(١) راجع رولان بارت : درس السميولوجيا ص٣٦ ، ٣٧ .

(٢) تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ص١٦٧ .

(٣) المصدر السابق : ص١٦٧ ، ١٦٨ .

(٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا ... راجع «موت المؤلف» من ص٨١ إلي ص٨٧.

أهو البطل ، أم بالزاك الإنسان ؟ أم المؤلف بأفكاره ؟ أم الحكمة ؟ أم علم النفس ؟ ويخرج من هذه التساؤلات بنتيجة فحواها أن الكتابة قضاء على كل صوت وأصل، وهى الحياد . وبذلك فإن مهمة المؤلف تنتهى بمجرد الانتهاء من الكتابة ، أو الحكاية، ، فسرعان مايتوقف الصوت ويشرع المؤلف فى الموت . ثم يعالج بارت فكرة وجود المؤلف كشخصية حديثة نشأت فى المجتمع الغربى ، مع مغرب شمس العصور الوسطى وظهور التجريدية والعقلانية والتنبه إلى قيمة الفرد . وكانت الوضعية فى عصر الرأسمالية هى سبب ظهور شخص المؤلف والاهتمام به إلى أقصى حد ، بحيث أصبح مصدر أدبه ، فاحتفى به تاريخ الأدب وكتاب السيرة والصحف والمجلات ، وكتب المؤلف مذكراته لربط شخصية بأعماله ، ودار النقد حول شخصه وأذواقه وأهوائه التى أثمرت أدبه . ثم يستعرض بارت بعض المواقف التى أدت إلى زعزعة مملكة المؤلف ، حيث دعا مالارميه Mallarmé إلى ضرورة إحلال اللغة محل صاحبها لأنها هى التى تتكلم وليس المؤلف مما يعنى إلغاء المؤلف لصالح الكتابة . ويأتى فاليرى Valéry ليركز على الطبيعة اللفظية للأدب مما يجعل دراسة الأديب من الداخل خرافة . وجاء بروست Proust بتحليلاته النفسية ليشوش على العلاقة بين الكاتب وشخصياته ، فالراوى فى القصة دائماً يريد أن يكتب ولايستطيع ، فاتخذ بروست من حياته عملاً أدبياً بدلاً من أن يضعها فى أعماله ، كأن وجوده التاريخى ليس إلا قطعة من أعماله . ثم تأتى السيريالية التى كانت تهدف إلى زعزعة القواعد والخروج على المعانى المألوفة ، وكانت الهزة السيريالية تترك لليد كتابة ما لم يخطر حتى بالرأس ذاته بأسرع مايمكن ، وكانت تؤمن بتعدد صور الكتابة عند المؤلف مما ساهم فى نزع الهالة التى كانت تحيط بالمؤلف . وأخيراً يأتى دور اللسانيات التى أكدت أن عملية القول والعبارات يمكن أن تقوم بدورها دون إسنادها إلى شخص المتحدث ، فالمؤلف لسانيا هو الذى يكتب ، هو الفاعل لا الشخص .

لابد إذن أن ينسحب المؤلف وأن تلغى هيمنته الأبوية على النص لكى نتمكن من قراءته ، فالنظر إلى المؤلف يجعل منه ماضيا لكتابه ، فهو يوجد قبله ويفكر ويتألم ويحيا من أجله ، هو الذى يغذيه كسابق للاحق ، أو يتقدم عليه كما يتقدم الأب الابن .

وتصبح صورة المؤلف الآن هى صورة الناسخ الذى لايستطيع أن يزعم أبوته للنص أو تقدمه عليه ، فهو يواكب النص فى ميلاده ، ولازمان إلا زمان الكتابة ، فالكتابة إنجاز ، أى قيام بمهمة أو عمل فى الوقت الحاضر ، ليس فيها قول، فمحتوى القول هو الفعل . وهذا الناسخ الذى دفن المؤلف لايستطيع أن يزعم أن يده لاتطاوع فكره وهواه ، أو أن عليه أن يتأخر لكى يتقن كتابته . ذلك لأن يده تتحرك بذاتها تلقائياً ، لاتتحرك إلا للكتابة والنسخ ، تنسخ أشياء لا أصل لها إلا اللغة ، بل هى تقضى على فكرة الأصل نفسها .

ويقودنا ذلك إلى فكرة التناص ، فالنص فضاء متعدد الأبعاد ، تختلط فيه كتابات عديدة متفقة ومتعارضة ، لايستطيع بعضها أن يدعى الأصالة على بعضها الآخر ، فما النص – كما يردد بارت – إلا نسيج اقتباسات ثقافية متعددة . وقصارى جهد الكاتب أن يزاوج بين الكتابات أو يواجه بعضها ببعض ، بل إنه إذا أراد التعبير عن ذاته ، فليس ذلك الذى يدعى ترجمته سوى قاموس جاهز ، فألفاظه تفسر عن طريق ألفاظ أخرى إلى مالانهاية . وهكذا نرى صورة الناسخ الذى لايحمل عاطفة أو انطباعات وإنما قاموساً واسعاً يكتب منه دونما توقف فحياته تحاكى الكتاب ، والكتاب علامات ... الخ .

وبموت المؤلف تموت أسرار النص ، لأن انتماء النص إلى مؤلف يعنى إعطاءه معنى محدداً ونهائياً ، مما يعنى إغلاق الكتابة ، ويرى بارت أن هذا ماكان يفعله النقد حين يحمل على كاهله مهمة البحث عن المؤلف وما وراءه من عوامل ، وحينما يصل إلى ذلك يجد تفسير العمل الأدبى . ويربط هنا سيادة المؤلف بسيادة الناقد الذى يكتشفه . ؟ لكننا الآن نرصد البنية دون التنقيب عن أسراره ، وفضاء الكتابة يجب مسحة لا اختراقه . والكتابة تولد المعنى لتحرره ، فليس فيه سر أو كهنوت . وفى هذه الثورة رفض للعقل والعلم والقانون .

ويرتكز بارت على أبحاث لجان بيير فرنان J. P. Vernant عن طبيعة المأساة الإغريقية التى تتكون من ألفاظ ذات معانٍ مزدوجة ، تفهمها كل شخصية فهماً مختلفاً ، وهى لاتدرك ذلك ، والمشاهد هنا هو القارئ أمام النص الذى يتألف من كتابات متعددة وثقافات متداخلة ومتعارضة ومتحاورة، لكنها لم تعد تجتمع

-كما كان الأمر من قبل - فى المؤلف ، بل فى القارئ ، وتكون وحدة النص فى فضاء القارئ ، ويخلص رولان بارت من هذا كله إلى أن الكتابة لايمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التى تدعمها : فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف .

لقد وصلت الرغبة فى قلب الأمور إلى حدها الأقصى وإلى غايتها الكبرى التى جعلت من القارئ كاتباً أو ناسخاً بالمعنى الذى أوضحه بارت . إن الثورة على الأب هى الرغبة فى إحلال الابن محله ، لكى ينسخه السيد الجديد ، ثم يأتى غيره وينسخه ، وهكذا نحن فى نسخ لانهائى ، وقد يصح لنا أن نستخدم هذه الكلمة بيعديها المعروفين فى اللغة العربية من نسخ الكتب أى كتابتها ، ومن نسخ الأحكام أى إلغائها . كما أن ترك زمام الأمور فى يد الناسخ أو القارئ ، جعل الأمور تنطلق مع أهوائه وميوله إلى حد بعيد يضر معه القارئ الناسخ القراءة والاستنساخ نفسيهما . لقد أصبحنا أمام عمليات توليد دائم لعناصر مفككة يصعب أن تجتمع فى كل واحد .

ولسنا أول من تنبه إلى أثر قتل الأب بهذه الطريقة ، ومايمكن أن يترتب عليه من آثار ، فهناك من توقف أمام هذه الظاهرة ليحللها تاريخياً ، وسوف نتعرض لذلك فيما بعد .

وإذا كانت فكرة التناص تلغى الأصالة وتفتح الباب على مصراعيه أمام الاقتباسات والتعددية فإنها لايمكن أن تلغى بذلك لعبة المقارنة ، ولنستخدم اللعب هنا أيضاً بمعانيه الثلاثة : اللعب العادى ، ولعب الأدوار على المسرح ، واللعب الموسيقى ، وهو ما سنلقى عليه الضوء فيما بعد .

ويبقى لنا الآن ، من الثالوث المطروح ، مفهوم اللذة . لقد جعل رولان بارت اللذة السمة السابعة التى تفرق مقاربة النص عن مقاربة العمل الأدبى ، لأن متعة قراءة الأعمال متعة استهلاكية . وقد ألف كتابا بعنوان «لذة االنص» عرض فيه مفهومى اللذة والمتعة ، وحاول التفرقة بينهما وإن كان قد بدا فى أول الأمر غير واثق من التفرقة بينهما ، وسبح طويلاً مع مفهوم النص ولذته ومتعته وربط ذلك كله بموت الأب السياسى أو المؤلف ، وقد استخدم فى ذلك كله صورة العشق

الجسدى الإنسانى وشبقيته للدخول فى شبقية اللغة لذة أو متعة . وإذا كان البطل لايرتكب التناقض المنطقى فإن نقيضه هو القارئ لحظة يلتذ بقراءة النص . وللوهلة الأولى ندرك امتزاج النظر النقدى بالابداع ، فالتردد بين اللذة والمتعة الذى يبدأ به رولان بارت تردد شعرى إبداعى تقوم فيه الذات بدور الخلط والإخفاق فى التمييز . وتتأسس قراءة اللذة على كتابة اللذة ، ويدور جدل الرغبة فى داخل القارئ ليحقق فجائية المتعة واللعب ، وتنقسم النصوص عنده إلى قسمين: نصوص الثغثغة كلغة الرضيع ، حركات مص غير ذى موضوع ، تخرج عن المتعة فهى باردة ، ونصوص الجنون المرعبة المتدللة ، التى ترغب فى القارئ عن طريق الكتابة . وتتحقق لذة النص من الانقطاعات والتصادمات ، وإعادة توزيع اللسان (اللغة) قاموسا وأوزانا وعروضا ، ويفكك كل شىء : الإيديولوجيا والثقافة والتركيب اللغوى ، وتنتهى الجملة من دورها فى النص ، وتتحق اللذة فى الانحراف ، فلم يعد ثمة احترام لتكامل وحدة النص . وتنقسم القراءة إلى نوعين : قراءة تضع فى اعتبارها امتداد النص وتجهل أو تتجاهل ألاعيب اللغة ، وأخرى لاتغفل كلمة وتلتصق بالنص وتدرك انقطاعات الوصل فى لغات العمل الأدبى ، وهذه القراءة لايأسرها الشمول المنطقى وتعرية الحقائق وإنما تولد الدلالة ، فهى قراءة مختلفة تناسب النص الحديث فليست السرعة ديدنها حتى لايسقط الكتاب من أيدينا ، لأن قراءة نص حديث من أطرافه تجعله معتماً فلايمدنا باللذة ، فالأمر مع اللغة يختلف عنه مع الخطاب .

ونص اللذة لايحكم عليه بأنه جيد أو ردئ وسورة النص فى إرادته للمتعة حيث يتجاوز مرحلة الطلب والثغثغة ويخرج عن دائرة الأوصاف . أما إذا أردنا التفرقة بين نصى اللذة والمتعة ، فإن الأول ينحدر من الثقافة ، فهو مريح فى قراءته ، أما الثانى وهو نص المتعة فيمثل حالة «ضياع ، وإجهاد ، وزعزعة للأذوق والقيم واللغة . فالنص إذن خارج على القانون ، له قانونه الخاص به وحده، فلا فاعل (كاتب) ، ولامنفعل (قارئ) ، ولا ذات ولاموضوع ، لأن النص يقضى على كل المواقف النحوية فالفاعل هو المفعول . ويشبه النص بصورة بشرية للجسد الإنسانى ، فلذة النص لاتختزل إلى عملها النحوى الظاهر كما أن لذة الجسد لاتختزل إلى الحاجة الفسيولوجية .

ونص اللذة قصير يدور فى زمنين جدليين : زمن الظن والرأى ، وزمن مايفارق الظن والاحتجاج ، وكل نص عن اللذة ليس إلا إرجائياً لأنه مدخل لنص لن يكتب أبداً ، مثله مثل الإنتاجات الفنية المعاصرة تستنفد ضرورة وجودها بمشاهدتها فتنتهى نهاية تدميرية .

واللذة هى الرضى والمتعة هى التلاشى ، فاللذة قد تتسع لتشمل المتعة أحياناً ، وأحياناً تتعارض معها ، فهل يمكن القول بأن اللذة متعة دنيا ، والمتعة لذة قصوى ، أو لذة عنيفة ؟ إذا صح هذا وكان الفرق بينهما فى الدرجة فإن نص المتعة يصبح تطوراً منطقياً لنص اللذة ، وتكون الطليعة شكلاً من أشكال الثقافة القديمة ، لكن العكس هو الصحيح ، فاللذة والمتعة قوتان متوازيتان لاتلتقيان ولاتواصل بينهما ، لأن المتعة أثر تخلفه قطيعة ليخلفه إثبات ، والذات التاريخية فى تناقض مستمر لعدم قدرتها على تذوق المؤلفات الماضية ودعم الحديث فى نفس الوقت ، فهى ذات منشطرة عبر النص . واللذة تقال ، والمتعة غير قابلة للقول، وإنما تقال فى الداخل لأنها ممنوعة ، والنقد يدور حول نصوص اللذة لانصوص المتعة ، ومع كاتب المتعة وقارئه يبدأ النص المستحيل ، الذى يقع خارج اللذة والنقد .

والحداثة تحاول الخروج عن التبادل ، وتقاوم سوق المؤلفات بالابتعاد عن التواصل الجماهيرى ، وتقاوم العلامة بالجنون عن طريق تجريدها من المعنى ، لكن التبادل يسترد كل شيء ، يستولى على النص ضمن اقتصاد جماعى . وبما أن حياة المجتمع تقوم على الازدواجية بحيث يرى فى نص أنه عظيم وفى آخر أنه تجارى مجانى فإن بارت يرى أن المجانية الوحيدة للنص هى تحطيمه لذاته ، فينبغى أن نكف عن الكتابة حتى لانظل نكرر ونسترد .

وإذا كان بارت يقاوم التبادلات دفاعاً عن النص ، ويحكم على النص بتحطيم ذاته ويرى الكف عن الكتابة حتى لانقع فى أسر التكرار ، فلعل هذا يكون منطبقاً بدقة على الأدب الواحد ، لكنه قد يكون مفيداً أشد الإفادة إذا تعدى هذا الأدب إلى غيره ، حيث تتم عملية التحطيم ليتخلق منها ومن رفات النص القديم خلق جديد يعيدنا إلى حقل الدرس المقارن من أوسع أبوابه وأشدها خصوبة .

٥ - ٢ - ٢ : جامع النص :

"Architexte" مصطلح جديد جدة مضمونه ، قديم قدم دلالته اللغوية ؛ فإذا كان من المعمار فمعمار النص ، وإذا كان من السجلات فأرشيف النص ، وإذا كانت دلالة المعمار على البناء ، والأرشيف على الاجتماع والانتماء ، فلقد أحسن مترجم جينيت بجمعهما في خزانة واحدة : «جامع النص» (١) . مصطلح جديد أراد به جيرار جينيت الجمع بين أصناف الخطابات ، وصيغ التعبير ، والأنواع الأدبية بمعناها المتعارف عليه ، وجعل ذلك كله موضوع «الشعرية» ، بحثاً عن نظرية بنيوية للأنواع غير تلك النظرية التاريخية المتهرئة . وإذا كانت الشعرية ترى فى النص تجلياً لبنية مجردة محددة وعامة ، وتسعى إلى معرفة القوانين العامة المنظمة لميلاد كل عمل أو نص ، فإن موضوعها ليس النص بل «جامع النص» .

ولقد كان لياكوبسون مساهمته فى الدعوة إلى ربط الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية بخصائص الأنواع الأدبية والبحث عن مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى إلى جانب الوظيفة الشعرية المهيمنة بقوله «لايمكن للتحليل اللسانى للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية . فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة ، وذلك فى نظام هرمى متنوع . إن الشعر الملحمى المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوى أمام مساهمة الوظيفة المرجعية ، والشعر الغنائى الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية ، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية ، ويتميز بوصفه التماسياً ووعظياً وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعاً لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم» (٢) .

---

(١) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص (ترجمة عبدالرحمن أيوب) . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٥ .

(2) Roman Jacobson : "Linguistics and Poetics", in : Twentieth-Century Literary Theory. p.123. Reprinted from "Closing Statement : Linguistics and Poetics", in Style in Language, ed Thomas Sebeok (Cambridge, Mass.,1960) pp.350-59.

توجد ترجمة عربية لهذا البحث بعنوان : «اللسانيات والشعرية» في :

* رومان ياكوبسون : «قضايا الشعرية» (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون) . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨ . وقد اعتمدنا هذه الترجمة في بحثنا : راجع : ص٣٢ .

ولم يكن هذا التوجه نحو المورفولوجيا اللغوية هو الأول من نوعه ، فربط الأنواع الأدبية بالضمائر والزمن قديم ، لكن التوجه البنيوى فى هذا المجال كرد فعل للمنهج التاريخى هو الأول من نوعه . ويعلل أوستن وارين لذلك بارتباط هذا التوجه بالمورفولوجيا الألمانية ، ولكن ذلك يتم من خلال الأنواع الثلاثة أيضاً ، ذلك لأن إ. س. دالاس "E. S. Dallas" وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر (المسرحية ، الحكاية ، الأغنية) ثم انكب عليها بعد ذلك فى سلسلة من التخطيطات، ألمانية أكثر منها انجليزية . وهو يترجم هذه الأنواع على النحو التالى: المسرحية – ضمير المخاطب الحاضر – الزمن المضارع ، الملحمة – ضمير الغائب – الزمن الماضى ، الشعر الغنائى – ضمير المتكلم المفرد ، الزمن المستقبل . وعلى كل حال فإن جون إرسكين John Erskin الذى نشر عام ١٩١٢ تفسيراً للأنواع الأدبية الأساسية «للمزاج» الشعرى ، يجد أن الشاعر الغنائى يعبر عن الزمان الحاضر ، ولكن بالطريقة التى تظهر بها المأساة يوم الحكم على ماضى إنسان – حيث تتجمع شخصيته فى قدره – وكما تظهر الملحمة مصير أمة أو جنس ، فهو قادر على أن يبلغ مايبدو مطابقة معاكسة للمسرحية مع الماضى ، وللملحمة مع المستقبل» (١).

وقد سبقت هذه الأفكار وواكبتها محاولات لشعريات مقارنة بهدف وضع قوانين تنظم الأدب وتجعله علمياً ، وكان ذلك أكثر تأثراً بالعلم منه بالشعرية ، وارتباطاً بالدارونية ، وربط النوع الأدبى بالأنواع الحيوية ، وإن كان ذلك يتخذ ثوباً مورفولوجياً حيث دعا مورتس هاويت إلى شعرية مقارنة وإلى «دراسة التاريخ الطبيعى للملحمة بشكل خاص . وقد درس التطور المتماثل للملحمة فى كل من اليونان وفرنسا واسكنديناfia ، وصربيا وفنلندة . وألهمت دراسته فلهلم شيرر الذى

(1) René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature : p.228.

عن :

* E. S. Dallas, Poetics : An Essay on Poetry, London,1852. pp. 81,91,105:
* John Erskine, The kinds of Peotery, New York,1920, p.12:

وقد اعتمدنا الترجمة العربية : أوستن وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب (ترجمة محيي الدين صبحي) ص٢٩٨ .

نظر إلى التاريخ الأدبى باعتباره مورفولوجية الأشكال الشعرية» (١) .

وإذا كانت قضية «النظرية الثلاثية» للأنواع قد أرقت جيرار جينيت كما أرقته فكرة ترتيب هذه الأنواع والتعاقب المقترح منذ فريدريك شليجل : «ملحمى – غنائى – درامى» ، أو المقلوب عند شيلينج ، حيث يبدأ بالغنائى أو الذاتى ثم ينتقل إلى الملحمى أو الموضوعى ، ثم التأليف أو التطابق الدرامى ، فإنه يلحظ ذلك الربط الزمنى عند هوجو فى دراسته للأنواع دراسة سينكرونية تزامنية وأنثروبولوجية ، حيث تعبر الغنائية عن الأزمنة البدائية ، والملحمية (وتشمل المأساة الإغريقية) عن الأزمنة القديمة ، والدرامية عن العصور الحديثة . وكذلك يلمح رينيه ويليك التقسيم الثلاثى المرتبط بالزمن فى تحليله لكتاب «مبادىء الشعرية (١٩٤٦) لإميل شتايجر ، الذى يقوم بإحلال الخاصيات الغنائية والملحمية والدرامية محل الأنواع ، لكن هذه الخاصيات لاتوجد إلا فى أعمال قليلة يمكن أن تتسم بواحدة منها ، إذ تقع جميع النصوص على حوافها جميعاً . ولعل شتايجر بهذا يشير إلى ماسوف نراه مطوّراً فى أنواع كثيرة على الحواف . لكن شتايجر يربط الاتجاهات الثلاثة بالزمن ربطاً جديداً ، حيث يرتبط الماضى بالغنائية ، والحاضر بالملحمية ، والمستقبل بالدرامية ، وهو يفسر الزمن تبعاً لمفهوم هايدجر عنه، فالماضى يعنى الاستذكار ، والحاضر العرض ، والمستقبل التوتر . وإذا كان الجميع يرون وجود الغنائية فى كل حين فإن ربطها بالماضى يتم تبعاً لمفهوم هايدجر للاستذكار، الذى يمكن أن يكون للحاضر والمستقبل أيضاً . ويمكننا أن نصنع الجدول التالى فى ربط الأنواع بالزمن الهايدجرى :

---

(١) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية «الأدب المقارن ، اسمه وطبيعته» ص٣٢٨ ، وهو يحيل إلي كتابه هو :

History of Modern Criticism (1965), IV,297.

وإلي كتاب شيرر W. Scherer بعنوان Poetik (١٨٨٨) ، وإلي :

Christian Belger : Moriz Haupt als akademischer,p. 323 ... etc.

الصيغة	الزمن	معناه الهايدجري	السلسلة	المراحل الثلاث للإنسان	الملكات	التماثل اللغوي
١ - الغنائية	الماضي	الاستذكار	الاستبشار	الطفولة	عاطفية أو حسية	المقطع
٢ - الملحمية	الحاضر	العرض	السقوط	الشباب	تصويرية أو حدسية	الكلمة
٣ - الدرامية	المستقبل	التوتر	الإدراك	النضج	منطقية أو فكرية	الجملة

وإذا كنا قد صنعنا هذا الجدول ، واستقيناه من تحليل ويليك (١) لتقسيمات إميل شتايجر فإن ذلك لايعنى استمرار الحركة التطورية للأنواع ، لأن الاستذكار الهايدجرى يعنى انعدام المسافة بين الذات والموضوع ، وهو لايلجأ إلى المتكلم مما يكاد يخفى صورة الذات المنقسمة على مدى التاريخ ، فالاستذكار يكون للماضى كما يكون للحاضر والمستقبل .

وقد وضع جيرار جينيت جدولين للعلاقة بين ثلاثية الأنواع وثلاثية الأزمنة اعتمد فيهما على وارين وويليك ، وقرن الجدولين بالكتاب ، فقام الأول منهما على أساس الكاتب ثم تصنيفه الزمنى لكل نوع من الأنواع الثلاثة ، وكان الثانى صورة معكوسة من الأول حيث يبدأ بالنوع ، وتقابل الأنواع الثلاثة أزماناً ثلاثة وفى داخلها الكتاب الذين نسبوا كل نوع إلى الزمن الخاص به من وجهة نظرهم ، ويخلص من الجدولين إلى نتيجتين مؤداهما : أن ثمة تلاحما مؤكداً بين الملحمية والزمن الماضى من جهة ، وبين الغنائية والحاضر من جهة أخرى ، وأما الثانية فإن الدرامية والزمن الحاضر بشكله وهو المماثلة ، والماضى بموضوعه (تقليديا) ظل صعب التصنيف ، ومن ثم فقد أطلق عليه المزدوج أو المركب ، وقد أراد البعض نسبة الدراما إلى الزمن الثالث ، المستقبل .

(١) راجع مفاهيم نقدية ص٣٨٦ ، ٣٨٧ .

إذا كانت كل هذه التقسيمات قد اعتمدت على الضمائر اللغوية من جهة وأبعاد الزمن الثلاثة من جهة أخرى ، والاستمرار فى الثلاثية الموروثة من جهة ثالثة ، فلاشك أن تقسيماً شعرياً للأنواع سيلتفت بشكل جاد إلى التفريعات والأشكال الوسط أو النظم الفرعية . وإذا كان ثمة محاولات قد تمت فى هذا الإطار فلا شك أنها فى بدايتها وكان لابد لها أن تنطلق من القسمة الثلاثية وتتفرع منها . وها هو توزيع هارتمان :

١ – الغنائى الصرف	الغنائى الملحمى	الغنائى الدرامى
٢ – الدرامى الصرف	الدرامى الغنائى	الدرامى الملحمى
٣ – الملحمى الصرف	الملحمى الغنائى	الملحمى الدرامى

ويبدو أن بقاء هذا التقسيم على كثرته العددية والترادف القائم بين بعض أجزائه رهن بتحديد العنصر الأصيل الثابت والعنصر الدخيل المتحول ، أى بتحديد ماهو العمدة الأساس وماهو الفرع المعتمد عليه ، ومن هنا يصبح المقياس الجوهرى والكمى معياراً شعرياً يبقى على التقسيم التساعى ، وإلا تعرض لخطر حذف ثلاثة مترادفة ، ليبقى التقسيم سداسياً إلى ثلاثة صرف وثلاثة مزدوجة . لكن ليس العدد فى هذا الشأن ذا بال ، وإنما القصد تصوير الحالة الحقيقية للأنواع ، وخاصة تلك التى تقع فى الوسط ، ومن هنا جاءت فكرة المثلث ثم الدائرة ، وهى مستوحاة من جوته ، حيث توضع الأنواع الثلاثة فى علاقة ربط بينها جميعاً فلا ترتيب ولا أولوية و يقوم البحث بعد ذلك عن كل عنصر يهيمن فى عمل أدبى من الأعمال النموذجية ، وبعد جمع هذه النماذج تغلق الدائرة . ويمثل مثلث بيترسن تطبيقاً لفكرة جوته ، وهو يقيم هذا المثلث على أساس تعريفات متجانسة للأنواع الثلاثة التى توضع عند زواياه ، ويشير كل ضلع إلى الصفة المشتركة بين النوعين المتقابلين . لكن مثلث بيترسن ليس كافياً ، وإنما تكون الدائرة التى يقترحها جوته، وأقطارها الأنواع الثلاثة . ومركزها «القصيدة القديمة الساذجة» تتطور عنها الأشكال الأدبية والأنواع المزدوجة ، وتقع الأشكال المتوسطة فى أقسامها الثلاثة المنقسمة إلى جزءين من مركز الدائرة إلى المحيط . لقد حمل جيرار جينيت فكرة

جوته ووضعها موضع التنفيذ ، وليس لنا إلا أن ننقل صورتها . لقد قام جينيت بترتيب الأنواع المفترضة والتى ورثها عن بيترسن دون أن يوجد لها ممثل نصى أو مقابل دقيق فى اللغة الفرنسية ، فانطلق من المركز فى الدائرة الأولى ليقدم ابتداء من الملحمى الأنواع البسيطة الساذجة الشعبية ، ثم يضع فى الدائرة الثانية ما أسماه الأنواع القانونية ، وفى الثالثة يضع الأشكال التطبيقية «التى يكون فيها الخطاب الشعرى فى خدمة «الرسالة» الأخلاقية أو الفلسفية أو غيرهما» . ومن الطبيعى أن تأتى هذه الأنواع مرتبة تبعاً للسمات الملائمة بينها وبين الأنماط الأساسية الثلاثة واقترابها منها .

لكن هذا النظام لايشمل جميع الأنواع المعروفة ، بل إنه لقيامه على فكرة المماثلة ليس فيه مكان للأنواع الصرفة . وبما أنه قائم على بناء شكلى فإنه لايسمح بتفرقة موضوعية كالمقابلة بين المأساة والملهاة ، أو أنواع الروايات العاطفية والأخلاقية ... الخ ، مما يستدعى بعداً جديداً فى الدائرة . ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن إغلاق الدائرة لايفسح المجال أمام الأنواع الجديدة التى تنشأ أو تتخلق من امتزاج عدة أنواع أو ألوان من الخطابات المضمونية غير البنيوية التى تزعم تأثيرها على الشكل ، وهو الأمر الذى ستناقشه الفقرة التالية .

٥ - ٢ - ٣ : الأنواع والأصناف ومضمون الأشكال الأدبية :

تتأسس الفكرة الماركسية على غنى مضمون الأشكال الأدبية ، وكيف أن المضمون الغنى القوى يختار لنفسه النوع الذى يعبر فيه عن الواقع ، وتحدث دائرة أخرى من نوع آخر فالمضمون الأدبى قد اقتضته متطلبات الحياة نفسها ، وهو الذى يبحث لنفسه عن شكل نوعى يتسم بثراء مضمونه ، ويكون متناسباً وهذه المتطلبات ، وتكون الأنواع تبعاً لذلك دروباً أساسية يسلكها تطور الأشكال بمضامينها الغنية . وتركز هذه النظرية على عدم فقدان خصائص الأشكال الخاصة بالأنواع الأدبية التى تكونت عبر التاريخ معبرة عن ميول أساسية فى تطور البشرية أدبياً وفنياً ، بل تظل محافظة على السمات الخاصة بكل نوع أدبى من هذه الأنواع . وترى النظرية أن هذا يحدث رغم أن مظاهر هذه الأشكال قد

تغيرت عبر التاريخ ، بل إنها ساعدت على خلق أشكال فنية فردية كانت بمثابة حلقات فى خصائص المضمون الذى يتطور تاريخياً .

لقد هب أصحاب هذه النظرية (١) يدافعون عن مضامين الفكر الماركسى ضد ما أسموه «نظرية الأدب البرجوازية» يقصدون الشكلية والبنيوية والتيارات المنبثقة منهما بل إنهم يرون أن أدب الحداثة قام بتشويه أسس هذه الأنواع التى يؤمنون بنقائها إيماناً راسخاً ، وعدم فاعلية دور الأشكال المختلطة فى الأدب ، ويستشهدون على ذلك بقول بيخير «إن الأشكال المختلطة فى الأدب لم يتواصل وجودها طويلاً فى أى وقت من الأوقات .. فالنوع الأدبى سرعان ما يؤكد وجوده وينتصر بالمحافظة على جوهره . إن الأشكال المختلطة لم تطبع بنفسها الأدب بصورة جوهرية فى أى وقت من الأوقات . غير أنه يجرى ، مع ذلك تشكيل وقيام أصناف أدبية جديدة ، فى نفس الوقت الذى تفقد فيه مجموعة من تلك الأصناف - التى كان لها وجود واضح قبل ذلك - قيمتها أو تصبح لها أهمية من الدرجة الثانية . ومن هنا فإن تغير الأنواع الأدبية لايتم عن طريق الخلط بين عدد معين منها ، بل نتيجة فقدانها لأهميتها ونتيجة لظهور أصناف أخرى» (٢) .

ويرون كذلك أن المضمون الخصب الغنى يبحث لنفسه عن الشكل المناسب الذى يخصه دون سواه ، ويضربون مثالاً لذلك بكلمات تولستوى عن رواية «الحرب والسلام» التى ليست رواية ولا أقصوصة شعرية ولاسفرا فى التاريخ . وهذا القول ، وإن كان يتناقض مع المقولة السابقة ، إلا أنه يفتح المجال أمام ثراء

(١) صدر في هذا الموضوع كتاب بعنوان : «موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية علي قضايا الشكل» في ثلاثة أجزاء ، تولي الجزء الأول منها معالجة الأشكال الأدبية ذات المضامين الغنية ، بينما يكرس المجلد الثاني لمشاكل المضمون الفني ، أما الثالث فلمشاكل الأسلوب.
الجزء الأول هو من تأليف ب. إي . إيسبورغ / ك. د. كاجي/ ف. ف. كوزينوفا/ إي . م. ميليتسكي (ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي) . صدر في بغداد عن دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» ط. الثانية ١٩٨٦ .

(٢) موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تاريخية علي قضايا الشكل ، الجزء الأول - المدخل بقلم يا . إي . إيلسبورغ ص١٠ .

المضمون الذى يبحث عن النوع الخاص به ، ومع ذلك «فإن طابع التفرد وطابع الخروج على ماهو تقليدى ، الخاص بالشكل الروائى «للحرب والسلم» لايحجب خلفه «النقاء» النوعى الملحمى ، ومنطقية هذا العمل المطابقة لمضمونه ، بل يبرز فيه كل هذه الأشياء» (١) .

على أن هذا الطرح لايكتسب أهميته – بالنسبة لنا – من تركيز المؤلف على فكرة عبقرية الأعمال الأدبية التى استطاعت أن تشق لنفسها أنواعاً وطرقاً خاصة بها ، بفضل ثراء المضمون الماركسى فيها كالأعمال الروسية الكبرى من جوجول إلى دوستويفسكى ، ولا حتى تلك الأعمال الأوروبية فى القرن التاسع عشر التى اتسمت بالحيرة فى المضمون – فى رأيه – مثل أعمال بلزاك وستاندال التى تمثل أشكالاً لصنف الرواية ، وإنما يكون تطويرها لمعرفة التنويعات الشكلية التى تطرأ على النوع أو مايمكن أن نسميه النوع العام أو جامع النوع ، وكما أن النص فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض سيصبح النوع أيضاً فضاء لتحاور التشكلات المضمونية والشكلية ، يعدد الأنواع الكبرى والأنواع المندرجة تحتها إلى مالانهاية . وهنا يكون دور الشعرية التاريخية ضرورياً – كما سنرى فيما بعد .

لكن أصحاب هذه النظرية التاريخية يزعمون إمكانية فهم الأنواع فهماً صحيحاً من خلال الماركسية اللينينية وأفكار «الحتمية التاريخية» و «دور الفرد فى التاريخ» ، ويهاجمون ما أسموه بنظرية الأدب البرجوازية التى رفضت التناول التاريخى للمسائل المطروحة ، ومنها الأنواع ، ويرون أنها «لا تتعدى – فى أفضل أحوالها – حدود دراسة الأشكال الفنية عبر تسلسل تاريخى بعد أن بترت عنها مضامينها»(٢) ، ويدعون إلى تناول الشكل الفردى الفنى تناولاً تاريخياً «يحتم تتبع الجذور الحياتية ، وتتبع مختلف أنواع العلاقات والتقاليد الأدبية الكفيلة بأن توضح لنا الأصل الذى انحدر عنه هذا الشكل» . وبهذا يرون فى ظهور الأنواع استجابة لمتطلبات الواقع وحياة الشعب والتطور النفسى للبشرية ، وهذا التصور يقوم على

(١) المصدر السابق ص١٢ .

(٢) المرجع السابق ص١٧ .

النظرية اللينينية التي تسمى «الانعكاس» ، ويرى أصحابها في العلم البرجوازي عداء للإيديولوجية التقدمية ، وعلى هذا الأساس يهاجمون الشكلية والشعرية اللتين ظهرتا في القرن العشرين في روسيا والغرب ومحاولتهما الوصول إلى نظرية علمية للشكل ، وبدلاً من ذلك وصلت إلى «نظرية شكلية مضادة للعلم ، مدعوة إلى تفسير وتبرير أعمال المدارس الشكلية قبل القيام بدراسة حقيقية لطبيعة الشكل الفني» (١) .

وتصل هذه الدعوة إلى حد التبسيط الساذج حين ترى أن أي شكل فني ليس أكثر من مضمون فني جرى تشييئه وتحويله إلى مادة ملموسة (٢) .

إن فكرة تحول المضمون إلى شكل على مافيها من إغراء تاريخي حول أصل الأنواع تبدو ذات إغراء أكثر شكلية وبنيوية حول تلك التنويعات النوعية من جهة ، ولأنها – من جهة أخرى – يمكن أن ترد ضمناً إلى الشكليين الروس الذين لم يتصوروا الشكل إلا مفهوماً كاملاً للعمل الأدبي كلية دون أن يفصلوا بين شكل ومضمون .

وإذا كان حديث أصحاب النظرية التاريخية اللينينية وبحثهم عن الأصول التي انحدر منها ما يسمونه «الأنواع الفردية» مرتبطاً بنظرية برونتيير وشبح الانحدارية النوعية العلمية ، فلعله يكون مرتبطاً كذلك بانحدارية تاريخية «برجوازية» كما هو الحال في نظام إرنست بوفي Ernest Bovet الذي نشر كتابه عام ١٩١١ بعنوان «الغنائية ، الملحمة ، الدراما : قانون للتطور الأدبي يفسره التطور العام» ، انطلاقاً من مقدمة كروموبل لهوجو .

٥ – ٣ التحولات البنيوية لجامع النص :

لاينبغي أن يفهم ما طرحناه في الفقرة السابقة على أنه عداء غير مبرر للتاريخية ، وإنما يجب أن يؤخذ على أنه موقف على الحدود – شأننا في ذلك شأن النص – بين التاريخ والبنية والمقارنة ، على أنه لن يكون موقفاً من «التوقف»

(١) المرجع السابق ص٣٦ .

(٢) راجع جيرار رجينيت : العمل المذكور ص٦٦ ، ٦٧ .

وإنما حركة تتقدم نحو ترسيخ مقارنة نصية من خلال المعطيات السابقة ، ومن ثم يكون للشعرية التاريخية دورها الأهم - متعانقة مع الشعرية البنيوية - فى تجلية الموقف المقارن .

٥ - ٣ - ١ : شعرية تاريخية / شعرية بنيوية :

تركز التاريخية فى تناول الأنواع على دراسة نشأتها وترتيبها من جهة وتحوليتها وصيرورتها من جهة أخرى . وكمثال على ذلك يدرس «الديثيرامب» كظاهرة انتقالية من الملحمة والشعر الغنائى إلى الدراما (١) .

وإذا كان الشكليون يرفضون دراسة النشأة بوصفها ظاهرة خارجة عن العمل الأدبى ، فإن ذلك لايبدو صحيحاً على الإطلاق حيث لاتنفصل النشأة عن البنية نظراً لارتباط وظيفة النص بفهمه . ويضاف إلى ذلك أن بعض الأنواع التى تبدو خارج الأدب فى عصر ما تكون جزءاً منه فى عصر آخر . وإذا كان النص تعددياً تدخل فيه كتابات سابقة فلا ينبغى أن نفرق فى هذه الكتابات بين نصوص أدبية وأخرى غير أدبية تقوم بدورها فى تكوين هذا النص ، ومن ذلك مايكتب فى الصحف وما يشاهد أو يسمع فى وسائل الإعلام ، ومنها كذلك كتابات الفلاسفة والمؤرخين والقانونيين ... الخ . إننا - كما يقول تودورف - «لانستطيع التفكير فيما هو خارج اللغة ، وخارج الرمزى ، أى فى «برانيتهما» فالحياة هى كتابة حياة bio-graphie بيوجرافيا والعالم هو كتابة مجتمع Socio-graphie سوسيوجرافيا . ولايمكننا أبداً أن نبلغ حالة «خارجة عن الرمزى» أو «ماقبل لغوية» . وكذلك فالنشأة ليست «خارجة عن الأدب» وإنما يجب أن نعترف بأن المصطلح ذاته ما عاد فى هذه اللحظة ملائماً ، فلا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً ، وكل مايوجد دائماً إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر ، ومن نص إلى نص» (٢) .

ولتقريب هذا المعنى وتوضيحه يشبه تودوروف الفرق بين النشأة والتحولية بالفرق بين التأويل والشعرية كما طرحها من قبل فى كتابه ، إذ الأول يقوم على

---

(١) راجع تحليلاً مضمونياً لهذا العمل في : موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تاريخية على قضايا الشكل : ص٥٣-٦١ .

(٢) تودوروف : الشعرية ص٧٦ .

أعمال محددة ، بينما ترتكز الثانية على المقولات المجردة للخطاب الأدبى ، فدراسة التحولية إذن هى جزء أساسى من الشعرية . ويعقد بذلك مصالحة بين البنية والتاريخ «فلايمكن أن نصف التطور الأدبى إلا فى مستوى البنى ، ومعرفة البنى لا تحول دون معرفة التحولية» (١) .

وإذا كان تحديد بنية الشكل البلاغى يوضع فى علاقة وثيقة بمسائل التفسير فإن «ما لا يتضمن شكلاً إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها وبلغة النحو التحويلى التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن مصطلح «التشكل» يحل محله مصطلح آخر هو التحول Transformation ، فكل جملة على السطح تشتق بالتحول – أى بالتشكل – انطلاقاً من بنية عميقة» (٢) .

ونستطيع أن نوسع بنية الشكل البلاغى لتصبح بنية النوع الأدبى ، ونحاول دراسة التحولية الشعرية فى نظرية للأنواع والخطابات والصيغ .

وإذا كانت الأنواع الموروثة الثلاثية : الغنائى والملحمى والدرامى ، يمكن أن توصف بأنها أشكال طبيعية كطرق للإخبار على الأقل ، فإن مستعمل اللغة «يعمد باستمرار إلى الاختيار – خاصة إذا كان الاختيار لاشعورياً – بين مواقف القول كالخطاب والتاريخ (حسب المفهوم البنفينستى) من جهة ، والاستشهاد اللفظى والأسلوب اللامباشر من جهة أخرى ... ففى الاختيار يكمن الاختلاف بين وضع الأجناس ووضع الصيغ ، فالأجناس أصناف أدبية صرفة ، والصيغ تنتمى للسانيات ، أو مايطلق عليه اليوم بتعبير أدق التداولية» (٣) . وبهذه التفرقة التى يضعها جيرار جينيت بين الأنواع والصيغ يمكن أن توصف الثلاثية بأنها أشكال طبيعية فى حدود اللغة واستعمالها . لكن هذه الثلاثية لاتظل حبيسة طرق الإخبار وحسب ، وإنما هى أنواع كبرى تنضوى تحتها أنواع صغرى ، أو هى – حسب مصطلح جينيت – جوامع الأنواع Archigenres ، لأن كل نوع منها يجمع تحت جناحيه عدداً من الأنواع تخلقت من الثقافة والتاريخ ، ولأن النوع فيها لايحدد

(١) المرجع السابق ص٧٧ .
(٢) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص١٤٢ .
(٣) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ص٧٤ .

بالناحية الشكلية أو اللسانية فقط وإنما تدخل فى تكوينه ناحية موضوعية ، وهو أمر قد يتفق فى جانب منه مع نظرية غنى المضمون والأنواع الماركسية ، مما يفتح للموضوع بابا فى تقسيم الأنواع فتخرج من الرواية : الرواية البطولية ، رواية المغامرة ، ومن الملهاة تخرج ملهاة فردية ، وملهاة خفيفة ، وتهريج ، بل إن بعض الأنواع المنقسمة عن جوامع الأنواع كالرواية البوليسية المتفرعة عن الرواية، ستنقسم بدورها إلى : اللغز البوليسى ، والرواية البوليسية ذات المفاجآت ، والرواية البوليسية الواقعية .... الخ ... وهكذا يمكن أن تتكاثر الأنواع بحيث لانستطيع التنبوء بما سيحدث فى المستقبل . وإذا كان لامر Lämmert قد اقترح الأنماط لتشمل الأشكال الأكثر ثباتاً من غيرها ، وفى هذا الصدد يضم النمط مجموعة من خصائص الخطاب الأدبى ، فإننا يجب أن نضع فى الاعتبار العامل التاريخى أو الزمن حتى لانخدع فى التحديد فليس طول حياة بعض الأنواع كالملحمة دليلاً على استمرارها تاريخياً ، نظراً لقدرة بعض الأنواع على الانتشار أو التكرار العفوى فتدخل فى ثقافات مختلفة ، ويعود العنصر الملحمى فى السير البطولية . ويصبح خير تمثيل للأفعال عن طريق اللغة مندرجاً تحت الصيغ الثلاث : السرد الصرف/السرد المزدوج / المحاكاة الدرامية ، وهى التى تقابل الأنواع الثلاثة الكبرى أو ما نطلق عليه جوامع الأنواع : الغنائية / الملحمة / الدراما . ولايمكن لجوامع الأنواع هذه أن تتحول إلى أنماط مثالية أو طبيعية لأنها لابد أن تتأثر بالتاريخ من جهة وتحافظ على التحديد النوعى من جهة أخرى «فهناك صيغ مثل السرد ، وهناك أجناس مثل الرواية . وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة ، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو ، فالأجناس قد تخترق الصيغ، (يظل أوديب المروى مأساويا) كما تخترق «الآثار الأدبية» الأجناس ، ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة . ولكننا نعلم أن الرواية ليست سرداً فقط ، وبالتالى لايوجد صنف واحد للسرد ، بل لايوجد حتى صنف للسرد» (١) .

لعل فكرة اختراق الأجناس للصيغ هذه تكون خير دليل لنا فى دراسة

---

(١) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ص٨٠ .

التحولية بين الأنواع مرتبطة بالناحية الموضوعية .. كما سنرى عند التطبيق فى المستقبل.

أما فكرة النمط الذى يتغاضى عن بعض السمات المتناقضة ليجمع سمات متماثلة ومهيمنة فى بنية العمل ، فهو مايعرفه الجمهور ، الذى يرى فى الأنماط مفاتيح يلج بها إلى تأويل الأعمال ويصبح النوع أفق الانتظار بمعنى أن النوع الأدبى «نمط كان له وجود تاريخى ملموس ، وساهم فى النظام الأدبى لعصر من العصور» (١) . ولعل خير مثال على ذلك ما يقدمه باختين عما يسميه «القصة متعددة الأصوات أو الحوارية» ، وهذا النمط المجرد تجسد مرات عديدة خلال التاريخ فى أنواع أدبية محددة .

ويخلص تودوروف فى ختام ربطه بين الشعرية وتاريخ الأدب إلى أن تاريخ الأدب يقوم بثلاث مهام : أولاها دراسة تحولية كل مقولة أدبية ، وثانيتها النظر إلى الأنواع الأدبية بطريقة تعاقبية (دراسة التنوع الشامل لنمط واحد) ، وتزامنية فى علاقة الأنواع فيما بينها ، والثالثة هى التعرف على قوانين التحولية التى تتصل بالانتقال من عصر أدبى إلى آخر ، ويلاحظ التحول الذى حدث فى تاريخ الشعرية من النموذج العفوى (يولد الشكل وينضج ثم يموت) إلى النموذج الجدلى (أطروحة – نقيضها – تركيب) (٢) .

٥ – ٣ – ٢ : شعرية مقارنة لجامع النص :

كالنص صعب القراءة ، سلوكنا إزاءه بمثابة لعب وعمل وإنتاج وممارسة ، ومحاولة لقهر المسافة التى تفصل بين الكتابة والقراءة . وإذا كانت هذه المسافة تاريخية فهذا شأننا أيضاً أمام شعرية مقارنة لجامع النوع وجامع النص وجامع النسج ، شأننا أمام فكرة عتيقة للأنواع ومقارنة وضعية نحاول تحديث أدواتها وتقسيماتها ، وربطها بتيار الشكل والبنية .

(١) تودوروف : الشعرية ص٧٨ .
(٢) المرجع السابق ص٧٨ ، ٧٩ .

٥ - ٣ - ٢ - ١ : جهود على الطريق :

إذا كان إيتيامبل (١) هو أول من دعا إلى دراسة الأنواع - ضمن حديثه عن البنية - دراسة مقارنة ، فإن كلود بيشوا وأندريه .م. روسو قد حملا ذلك إلى حيز التحقيق ضمن الفصل الخامس من كتابهما «الأدب المقارن» ، وقد وضعا بعض النقاط المفيدة للمقارن تقع بين البنيوية وتاريخ الأدب ، منها : أن الأدب المقارن هو الوحيد الذى يمكنه أن يضع تعريفاً للأنواع يتوسط بين الجوهر المجرد المستنزف والركام غير المتماسك من الإبداعات الفردية . وقد ميزا بين الأنواع الحقيقية أى المحددة تاريخياً ، كالمأساة ، والبالاد ، والأود ، وحوار الموتى ؛ والأنواع الافتراضية التى تبدو أقل تحديداً لأن تعريفها لايتم عن طريق البنية أو الشكل ، كالأدب الرعوى ، والقصة الخيالية ، والرحلة المتخيلة ، والسيرة الذاتية واليوميات الحميمة ؛ وأما النوع الثالث فهو «النافع» كالتاريخ ، والرواية ، والبيان ، والمسرح .

وقد دعا المؤلفان إلى المرونة فى التعامل مع الأنواع بوضع تعريف يراعى تعدد الملامح لأن إزالة الخصائص المحلية ليست فى صالح الدرس المقارن . والنوع فى نظر المقارن يشبه عائلة بشرية ينمو فى سلسلة لانهائية من الأعمال الخاصة ، ليست متطابقة ولا متخالفة . والنوع فى اقترابه من الشكل والبنية يحدد اختيار الموضوع كالرواية الرسائلية التى تفرض نمطا من الشخصيات والمواقف والتحليلات ، والسيرة الذاتية هى ثمرة ثوابت وليست فردية تماماً كما يظن . ويتيح الصراع بين طغيان النوع المعترف به والابتكار الأصيل للمؤلف - التمييز بين العمل الأصلى ورد الفعل الماسخ ، ويخلق الكشف فى الأدب مدرسة ، على أن الأنواع قد تتدهور فى مكان ، بينما تعود بعد انقطاع طويل لتبث الحياة فى مكان آخر .

ويركز المؤلفان على أن النوع - فى نظر المقارن - لايخضع للدراسة إلا إذا عبر عن ملمح إنسانى عميق ، بغياب البنية الثابتة فيه ، كما يؤكدان أن الحقيقة

(1) Etiémble : Comparison n'est pas raison. La Crise de la Littérature Comparée. Gallimard,1963. p.97.

لاتقتضى إحصاءات تامة ، بل تكفى بعض الأمثلة الدالة لتعطى المفتاح لتعريف صحيح . ويؤكدان كذلك أن الشكل والبنية والنوع ليست تجريدات بل هى مجسدة فى مكان وزمان ولغة ، لها دوران تجد فيه الرفض تارة والقبول والانسجام تارات، ثم تتطور وتموت ، وعلى الأدب المقارن أن يلتقط ... ويستنتج الثوابت والمتغيرات، ويشرحها ويحللها (١) .

لاشك أن هذه التجربة البنيوية تضع أقدامنا على الطريق ، ولكن ، لعلنا نتفق معها فى الكثير ، ونختلف فى القليل . أما القليل الذى قد نختلف معها فيه ، فيتمثل فى تشبيه النوع بالعائلة البشرية ينمو فى سلسلة لانهائية من الأعمال الخاصة ليست متطابقة تماماً ولا متخالفة تماماً ، لأن هذا التشبيه قد يشتم منه المعنى التاريخى الانحدارى ، وإنما يتفق تصورنا للنوع مع تصور النص البارتى وهو الشبكة التى لاتوحى بصورة الكائن العضوى . وقد يختلف معى ومعهما البنيويون الخُلّص فى فكرة التمييز بين العمل الأصلى ورد الفعل الماسخ ، إذ تلغى فكرة التناص فكرة الأصل والمصدر كما سنوضح فيما بعد . ثم قد يدور جدل كذلك حول فكرة تتبع الأدب المقارن لحيوات الأنواع وتطورها وموتها مما قد يوحى بوضعية برونتيير .

وإذا كنا نتفق فى جملة ما تبقى من أفكار عرضها المؤلفان حول النوع والبنية ، فإن علينا أن نضع فى نهاية هذا البحث خلاصة ما توصلنا إليه من أفكار بنيوية يمكن أن توظف فى خدمة الأدب المقارن . وقد نزعناها من مجالاتها لنزرعها فى تربة النص المقارن ، وبالتحديد النوع أو جامع النص المقارن .

٥ - ٣ - ٢ - ٢ : مقترحات جديدة لمقارنة النوع :

لقد أثمرت هذه القراءة لنصوص «الشعرية» بخاصة والنقد الحديث بعامة - شأنها شأن أى قراءة بهذا المفهوم - كتابة جديدة تختلف عن هذه النصوص ، إذ كيف نكتب نصا ونحن أوفياء لنص آخر ؟ فكان أن اختلفنا مع بعض الأفكار

(١) كلود بيشو وأندريه .م. روسو : الأدب المقارن . ترجمة د. أحمد عبدالعزيز . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ٢٠٠١ . راجع الفصل الخامس من الكتاب .

وأبدينا تحفظنا عليها بينما طورنا أفكاراً أخرى لنقلها إلى حقل دلالى جديد ، تتولد فيه معان جديدة ، تثمر فى أرض المقارنة ثمرة جديدة للأنواع .

٥ - ٣ - ٢ - ٢ - ١ : تحديد المجال :

١ - لابد لنا قبل كل شيء أن نحدد المجال الذى نخوضه حتى تقف أقدامنا على أرض صلبة ، ولعل المجال - مما سلف - يكون واضحاً ، وليس أمامنا إلا الإشارة إليه ، إنه النص / النوع ، فنحن ننطلق من النص إلى النوع ، أو إلى جامع النص ، إذ هو الهدف فى دراسة جديدة للأنواع ، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت «التعالى النصى» أو بحرفية الترجمة «العبور النصى» Trans-textualité، أى عبور النص وتجاوزه إلى ما يربطه بغيره من النصوص النوعية ، وإن كان هو يدخل فى ذلك معنى «التناص» : «لايهمنى النص حالياً إلا من حيث «تعاليه النصى» أى أن أعرف كل مايجعله فى علاقة ، خفية أم جلية ، مع غيره من النصوص : هذا ما أطلق عليه «التعالى النصى» وأضمنه «التداخل النصى» بالمعنى الدقيق (و «الكلاسيكى» منذ جوليا كريسطيفا) . وأقصد بالتداخل النصى : التواجد اللغوى (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص فى نص آخر . ويعتبر الاستشهاد ، أى الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد فى آن واحد بين هلالين مزدوجين ، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف» (١) .

على أننا لانتفق معه فى إدخال «التناص» أو ماترجمه المترجم بـ «التداخل النصى Intertextualité» فى مفهوم «التعالى النصى» أو «العبور النصى» ، لأن هذا التعالى النصى يعبر بنا من النص إلى جامع النص ، بينما ندخر مفهوم «التناص» النقدى لنعبر به من النقد إلى الأدب المقارن . ولكننا - على العكس - نعتمد تعريفه للتناص الذى يتضمن «الاستشهاد ، أى الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد فى آن واحد بين هلالين مزدوجين» لتوظيفه فى الأدب المقارن ، وهو مختلف عن تعريف رولان بارت الذى نص - فى أكثر

(١) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ص٩٠ .

من موضع - على أن الاقتباسات التى يتكون منها النص مجهولة الاسم ولايمكن ردها إلى قائل ، وهى لاتوضع بين أقواس .

٢ - وتحديداً للمجال فإن مفهوم النوع الأصغر والنوع الأكبر ، أو النوع وجامع النوع Archigenre يقيم تقسيمية واسعة للأنواع تجعلنا ننادى بفتح الدائرة الشهيرة لتقبل أنواع أخرى .

٣ - أما بالنسبة لموت المؤلف فعلينا أن نتذكر الظروف التى مات فيها لنتبين ماقد يعود علينا من ضرر أو فائدة نتيجة لمقتله . وإذا كان رولان بارت قد أشار إلى الأب السياسى فى كتابه «لذة النص» (١٩٧٣) فإن هذه الإشارة إلى الأب السياسى ليست صدفة . فقد نشر كتاب لذة النص بعد خمس سنوات من فورة اجتماعية هزت آباء فرنسا السياسيين من جذورهم ، ففى عام ١٩٦٨ ، اكتسحت الحركة الطلابية أوربا ، موجهة ضربتها ضد تسلطية المؤسسات التعليمية ، وفى فرنسا هددت - لفترة قصيرة - الدولة الرأسمالية ذاتها . وللحظة درامية ، ترنحت تلك الدولة على حافة الدمار : فقد حاربت شرطتها وجيشها فى الشوارع طلابا كانوا يكافحون لصياغة تضامن مع الطبقة العاملة. ونتيجة عجز الحركة الطلابية عن تقديم زعامة سياسية متماسكة ، فقد انقسمت فى مشاحنات مضطربة بين الاشتراكية والفوضوية ، والتمرس الطفولى ، ثم تراجعت وتبددت ، ونتيجة خيانة الزعماء الستالينيين الخاملين ، عجزت الطبقة العاملة عن الاستيلاء على السلطة»(١) . وهكذا نرى أنفسنا نعود إلى التاريخ مع تيرى إيجلتون لنفهم دوافع موت الأب السياسى والمؤلف عند رولان بارت المتأخر ، ويرى إيجلتون أن مابعد البنيوية كانت ثمرة هذا «المزيج من الابتهاج وخيبة الأمل ، من التحرر والتبدد ، من الكرنفال والكارثة ، الذى كانه عام ١٩٦٨ . وعاجزة عن تحطيم بنيات سلطة الدولة ، وجدت ما بعد البنيوية أن بإمكانها بدلاً من ذلك أن تخرب بنيات اللغة . فعلى الأقل ، لم يكن محتملاً أن يضربك أحد على رأسك لأنك تفعل ذلك . لقد تم كنس حركة الطلبة من الشوارع ودفعت إلى سرية الخطاب ..... الآن أصبح

(١) تيري إيجلتون مقدمة في نظرية الأدب ص١٧١-١٧٢

كل ذلك الفكر المنهجى الكلى موضعاً للاشتباه باعتباره إرهابياً» . لقد أطلنا الاقتباس لنصل إلى الظروف السياسية التى دعت إلى هذه الثورة التى تزعمها رولان بارت. على أننا وإن كنا لانرفض فكرته رفضاً مطلقاً ، إذ الهدف الأساسى منها هو الخلوص للنص دونما عوائق من تاريخ أو ظروف حياتية أو تفسيرية ... الخ ، والوقوف أمامه وجها لوجه ، إلا أننا لايمكن أن نعتمد هذا الرأى على إطلاقه ، فما بالنا بتاريخ للأدب يقدم لنا نصوصاً غير منسوبة إلى قائل ولا إلى عصر ولا إلى هوية ، إن تاريخ الأدب فى هذه الحالة تصعب قراءته ، وبمرور الأجيال ، تستحيل مرجعيته ركاماً من النصوص . لاشك أن رولان بارت لايمكن أن يعنى هذا ، ولاشك أننا نفهم ذلك فى حدود عدم مصادرة الجانب التاريخى على الانفتاح النصى ، ومن ثم فالأب – فى رأينا – موجود لكنه غير مؤثر ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، أباً لاسلطة له ، ترك لابنه الحبل على الغارب ، على أن أهم مايمكن الاستفادة منه فى هذا المجال هو أن نكف عن تسويد الصفحات عن المؤلف ، ونحن بصدد الحديث عن النص . أما ميلاد القارىء الذى هو رهن بموت المؤلف فمسألة تستدعى كثيراً من التأمل ، فالعبارة تعنى إحلال سلطة محل سلطة ، ومالك محل آخر ، وإذا كنا بصدد إلغاء السلطة أياً كان نوعها ، فليكن القارىء صديق النص لامالكه الجديد ، صديقه الذى يحاول فهمه وقراءته قراءة تتسق وشخصيته وتفرده ، أى جوهر النص وسماته اللغوية الخاصة .

٤ – ويتصل بتحديدنا السابق للسلطة وانزواء الأب بلا سلطة أن نغير فكرة أن «قيام التناص يلغى التراث ويقضى عليه» ، فإذا كان الأب موجوداً دونما سلطة ، فليكن التراث أيضاً كذلك ، وإذا كان الابن يحمل دم أبيه ، فالنص أيضاً يحمل دم التراث لا ليقضى عليه ، وإنما ليحافظ عليه . ومن هنا يتأكد وجود الأب فى عروق الابن .

٥ – يبقى موضوع أخير نطرحه فى هذه التحديدات الأولية : ضرر فكرة اللذة ، إذ تقوم ضد الموضوعية فى القراءة ، كما أنها تخلط النقد بالإبداع ، ومن ثم لابد من أن نضع لها إطاراً أكثر تحديداً فى الخطوات الاجرائية .

٥ - ٣ - ٢ - ٢ - ٢ : الخطوات الإجرائية :

بعد أن حددنا المجال الذى نتحرك فيه نطرح بعض الخطوات الإجرائية فى هذا السبيل ، وتتمثل فيما يلى :

١ - يمكن لمفهوم التناص أن يكون أول خطوة إجرائية تصبح أساساً من أسس الأدب المقارن ، على أن هذا الأساس فى البناء الجديد وإن كان يلغى الأصالة فى العمل الأدبى : «النص» ، ويفتح الباب على مصراعيه أمام الاقتباسات والتعددية - كما سبق أن طرحنا فى أكثر من موضع - فإنه - على العكس - يذكى روح المقارنة ولايلغيها ، بل يمكن استخدامه لدفع الأدب المقارن الجديد فى مجالات جديدة . ولتكن لعبة المقارنة لعباً عادياً . وأداء لدور مسرحى ، وعزفاً موسيقياً . ولنستخدم التناص - ونحن بصدد جامع النص - لتحديد الخطابات والصيغ والأنواع فى تمازجها وتناقلها وتكونها وتجددها .

٢ - إذا كانت الحداثة تحاول الخروج عن التبادل دفاعاً عن النص ، ويحكم بارت على النص بتحطيم ذاته ، ويرى أن نكف عن الكتابة حتى لانقع فى أسر التكرار - كما سبق أن أوضحنا - فإن فكرة «تحطيم النص لذاته» هذه قد تكون صحيحة تماماً بالنسبة للأدب الواحد ، لكنها بالنسبة لآداب متعددة - المجال الحقيقى للأدب المقارن - تكون فائدتها كبيرة إذا وضعت نهجاً لمعرفة مايتخلّق عن رفات النص القديم ، ودراسة هذا الخلق الجديد ، ولعلها تفسر لنا الأفكار التى طرحها كلود بيشوا وأندريه روسو عن أنواع ماتت فى مكان وانتقلت إلى مكان آخر، حيث يقولان «ولكن المقارن يفاجأ بأن نوعاً أو شكلاً متدهورين هنا ، يثيران الحياة فى أماكن أخرى ، أحياناً عقب انقطاع طويل ، مثل التراجيديا الشيكسبيرية فى ألمانيا ، وبعد ذلك فى فرنسا» .

٣ - يتصل بما سبق مفهوم «النص الشبكة» أى الذى ليس كائناً عضوياً كالعمل الأدبى ، ويمكننا أن نقيس على ذلك مفهوماً نقترحه عن «النوع الشبكة» ، أو «جامع النص الشبكة» حيث يتخلق النوع فى شبكية من الأنواع ، ومهمة المقارن أن يتابع هذه «الشبكية» .

٤ – يقترب من مفهوم «الشبكة» «نص الحدود» ، الذى يقع على حدود القول ، وبهذا فهو قادر على خلخلة التصنيفات القديمة ، فهو يقع خارج كل التصنيفات كالأنواع الأدبية ، إن هذا النص – النوع ينبغى أن يدرس فى إطار هذا المفهوم الجديد للأنواع ، ويرتبط بذلك فكرة مزج الأنواع ، وكم من النصوص تقع على الحدود ، وكم منها – حسب التعبير الأرسطى – تقع فى النوع المزدوج ، وفى هذا دلالة على قدم التنبه لمزج الأنواع ، حيث انتهى المزدوج فى ثلاثية أفلاطون – التى سبق ذكرها – : «السردى – المزدوج – الدرامى» ، لتصبح «السردى – الدرامى» عند أرسطو ، ولم يكن ذلك ناتجاً عن إلغاء المزدوج ، بل عن تحول السردى إلى مزدوج ، إذ لايوجد السردى الخالص .

ونص الحدود هذا قد يكون عملاً أو قد يخترق العمل ويخترق الأنواع أو يتخلص منها مثل الكوميديا الإلهية ، ولعلنا نقول فى هذا الصدد مقولة جينيت «إن المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها ، يمثل فى حد ذاته جنسا من الأجناس» (١).

٥ – من أهم المبادىء الإجرائية التى يقوم عليها الدرس المقارن الجديد مبدأ «التحولية» . تأتى تحولات النص / تحولات النوع لتتوج كل ماسبق من تناص، تحطيم النص لذاته ، النص الشبكة ، نص الحدود . فدراسة التحولية البلاغية يمكن أن تمتد لتشمل بنية النص ، فبنية النوع الأدبى ، وجامع النوع، وجامع النص . وإذا كانت النصوص لاتنشأ إلا من النصوص ، وإذا كان كل شىء هو تحويل من خطاب إلى آخر ومن نص إلى نص ، فإن تحولية الأنواع جزء من أهم أجزاء الشعرية . ولعل فكرة اختراق الأنواع للصيغ تكون من أهم الأفكار فى هذا المجال ، بحيث تظل المأساة مأساة حتى فى ثوب الرواية ، كما هو الشأن مع أوديب المروى الذى يظل مأساوياً ، وهنا اخترق النوع المأساوى الصيغة الملحمية أو الروائية .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٢

٦ - لكن أليس ذلك دليلاً على ارتباط النوع بالموضوع وعدم انفكاكه منه حتى فى انتقاله إلى صيغة يمكن أن تعبر به إلى نوع آخر فيتأبى عليها ويصبح مزيجاً؟

٧ - إن فكرة جامع النوع الذى يضم تحته أنواعاً شتى متقاربة يمكن أن تضم تحتها كذلك موضوعاً فى هذه الأنواع .

٨- هل يفرض الموضوع شكله الذى يتشكل فيه أم أنه هو هو فى كل شكل يتلبسه ؟

٩ - إن بإمكاننا تطوير الأفكار المضمونية وعبقرية الأعمال الأدبية التى تشق لنفسها طريقاً فى النوع لمعرفة التنويعات الشكلية التى تطرأ على النوع فى إطار النوع العام / جامع النوع . وتبقى بعد ذلك إغراءات تحول الموضوع إلى شكل إغراءات بنيوية شكلية إلى جانب كونها تاريخية .

١٠ - إذا كان نص اللذة لايحكم عليه بأنه جيد أو ردىء ، فالأمر - إذن - يكمن فى وجوده فى نصوص أخرى ، مما يعطيه وجوداً من حيث هو متناص فى غيره ، وذلك فى مجال خصب من مجالات الأدب المقارن الجديد .

١١ - بهذا يمكن أن يتغير مفهوم اللذة المقارن حيث يكمن فى الاستمتاع بجذور التناص (النصوص المتداخلة فى النص أو النص المتداخل فى النصوص ، أى تجليات عدة نصوص فى نص واحد من جهة ، وتجليات نص واحد فى عدة نصوص من جهة أخرى ، وهما موضوعان طريفان من موضوعات الكتابة) ... بذلك تصبح اللذة معرفية وتتحول إلى لذة موضوعية لاشخصية .

١٢ - إذا كانت حياة المؤلف قد أصبحت نصا كغيره ، قصة كغيرها ، ألا يمكن أن نعقد مقارنة بين حيوات المؤلفين كنصوص فى حد ذاتها ؟ ، ثم ألا يمكن أن تدرس نصوص حياتهم من خلال نصوصهم ؟

١٣ - يبقى لنا اقتراح بفتح دائرة الأنواع الشهيرة لتتسع لأنواع جديدة تنشأ من المزج بين الأنواع أو بتخلق خطابات مضمونية غير بنيوية تزعم تأثيرها على الشكل . وكما يضاف إلى الدائرة يمكن أن تنسحب منها أنواع حداثية حطمت نفسها شأنها شأن النص ، ليحل محلها غيرها ، ليس فى نفس الموضع ، بل قريباً منه ، من هذه الزاوية أو تلك .

٥ - ٣ - ٢ - ٢ - ٣ : النظرية :

لعلنا بعد هذه الرحلة الطويلة نستطيع اقتراح نظرية جديدة للأنواع فى الأدب المقارن ، تقوم على مايلى :

١ - غياب البنية الثابتة للنوع الأدبى .

٢- اعتماد مفهوم جامع النص Architexte كبديل للنوع ، ويشمل الخطابات والصيغ والأنواع .

٣ - اتساع مفهوم النوع وجامع النوع Archigenre ، والنمط .

٤ - التآزر بين الشعرية البنيوية والتاريخية وضم أنواع مضمونية ترتبط بالبنية الاجتماعية والثقافية .

٥ - اعتماد تقسيمية جديدة للأنواع ، تفتح الدائرة أمام أنواع جديدة لتضاف ، وأخرى أنواع حدودية تحذف .

٦ - إضافة نوع جديد هو نوع نص حياة المؤلف ، ومقارنة الحيوات وتفسيرها بنصوصهم الأخرى .

٧ - ينهض الدرس المقارن للأنواع على التناص ، ومزج الأنواع ، ودراسة الثابت والمتحول فى بنية النوع ، وقد تكون هذه الثوابت موضوعية أو صيغية أو شكلية . كما أن تحطيم بعض الأنواع لذاتها قياساً على تحطيم النصوص لذاتها، يخلق عندنا مايمكن أن نسميه نوع الحدود قياساً على نص الحدود .

٨ - تمثل التحولية أساساً من أهم أسس جامع النص المقارن .

٩ - تحويل لذة النوع إلى لذة معرفية موضوعية تدرس التناص فى نص واحد أو تناص النص الواحد فى عدة نصوص ، وأثر ذلك فى تشكلات النوع .

"المراجع والمصادر"

أولاً : بالعربية :

١ – إيجلتون ، تيرى : مقدمة فى نظرية الأدب . (ترجمة أحمد حسان) القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، رقم ١١ فى سلسلة كتابات نقدية . سبتمبر ١٩٩١.

٢ – إيسبورغ ، يا . إى وآخرون : موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل . فى ثلاثة أجزاء (ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى) . بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» ، ط الثانية ، ١٩٨٦ .

٣ – بارط ، رولان : درس السيميولوجيا (ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى) الدار البيضاء ، سلسلة المعرفة الأدبية . ط١ ، ١٩٨٦ .

٤ – بارط ، رولان : لذة النص (ترجمة : فؤاد صفا والحسين بحاز) الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ، ط١ / ١٠٨٨ .

٥ – بيشوا ، كلود وروسو ، أندريه م. : الأدب المقارن (ترجمهُ كاملاً عن الفرنسية والإسبانية مع حواشى المترجم الإسبانى ، وقدم له وعلق عليه الدكتور أحمد عبدالعزيز) . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ٢٠٠١ . مصححة ، ومزودة بملحق عن : بيبليوجرافيا الأدب المقارن فى العالم .

٦ – جينيت ، جيرار : مدخل لجامع النص (ترجمة عبد الرحمان أيوب) . سلسلة المعرفة الأدبية . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر . ط٢ ، ١٩٨٦ .

٧ – طودوروف ، تزيفيتان : الشعرية (ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة) ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر . ط١ ، ١٩٨٧ .

٨ – فضل ، د. صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢ .

٩ - كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية (ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى) الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ .

١٠ - كوين ، جون : بناء لغة الشعر (ترجمة د. أحمد درويش) القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (٣) ، القاهرة ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

١١ - ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور) الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) ، فبراير ١٩٨٧.

١٢ - ويليك ، رينيه : نظرية الأدب (ترجمة محيى الدين صبحى) ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (دون ذكر البلد) ، ١٩٧٢ .

١٣ - ياكوبسون ، رومان : قضايا الشعرية . (ترجمة محمد الولى ومبارك حنون) . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨ .

ثانيا : بغير العربية :

1 - Cohen, Jean : Estructura del lenguaje poético. (versión española de Martín Blanco Álvarez). Madrid, Gredos,1977.

2 - Dallas, E.S : Poetics : An Eassay on Poetry, London,1852.

3 - Erskine, Johe : The kinds of poetry. New York,1920.

4 - Etiemble, René : Comparison n'est pas rasion. La crise de la littérature comparée. Gallimard,1963.

5 - Jacabson, Roman : "Linguisties and poetics", in :Twentieth-Century Literary Theory, Reprinted from " Closing statment : linguistics and poetics", in style in language, ed. Thomas Sebeok, Cambridge, Mass.,1960.

6 - Kristeva, Julia : El texto de la novela. Trad. Barcelona,1981.

7 - Pichois, Cl. et Rousseau, A.M. : La littérature Comparée, Paris, Librairie Armand Colin,1976.

8 - Pichois, Cl. y Rousseau, A.M. : La literatura Comparada (versión española de Germán Colón Doménech), Madrid, Gredos,1969.

9 - Wellek, René and Warren, Austin : Theory of Literature. London, Penguin Books,1978.



الفصل الثانى

علم الأشكال الأدبية

(نحو علم مقارن للشكل)



ما الشكل فى هذه الدراسة ؟ (*)

لايقصد هذا البحث إلى دراسة الشكل الأدبى بمعنى النوع أو الجنس Genre ، فلذلك سياق آخر ، وإنما يقصد به القالب Form . ولكن ذلك لايعنى العودة إلى المقابلة البالية بين الشكل والمضمون ، كما أسستها البلاغة القديمة .

ولما كان المقصد هو الشكل بمعنى Form فقد رأينا خير مدخل لهذه المقاربة فى الشكلية Formalisme ، وهى التى كفتنا مئونة حل تلك المعضلة بين الشكل والمضمون القديمين ، حيث وحدت بينهما فى مفهوم جديد للشكل .

ويأتى اقتراب الشكل من البنية ليتحدد لدينا مفهوم «علم الأشكال الأدبية» أو «مورفولوجيا الأدب» ليكون دراسة للأشكال الأدبية على غرار دراسة الأشكال اللغوية ، حتى إذا ما أخذت هذه الأشكال صيغتها العالمية فى تماس بنيوى على كل المستويات التركيبية والصرفية والدلالية وتخلقت عنها هذه الأشكال ، أصبح لدينا علم مقارن للشكل فى تضافر بين الشعريات الاجتماعية وتاريخ الأدب .

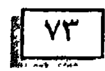
١ - الشكلية الروسية :

١-١ تهمة الشكلية :

رسم أحد رسامى الكاريكاتير الروس يوما رسما يصور فرس النهر فى أحد الأدغال يشير لأحد أقرانه نحو حمار وحشى بقوله : انظر .. ها هى الشكلية .

لقد ولدت «الشكلية Formalisme» ثمرة الصراع بين أنصار الواقعية الاشتراكية ومن عداهم ، وأصبحت تهمة الشكلية تعنى الاحتقار والتقليل من شأن هؤلاء الذين يوسمون بها ويوسم بها أدبهم ، وهم جماعة الأوبوياز Opojaz ، وكانت تهمتهم الاهتمام الشديد بالتقنية الروائية ، وقد ظهر هذا الاتجاه فى روسيا

(*) نشر هذا البحث في الكتاب التذكاري «إلي يوسف خليف ، من زملائه وطلابه» . إشراف أ.د. محمود فهمي حجازي الجزء الثاني . الصادر عن مركز اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة . دار غريب للطباعة والنشر ، ١٩٩٦ .



قبل الثورة فى عام ١٩١٥ واستمر حتى عام ١٩٣٠ .

وإذا كان آلان روب جرييه قد صنف فكرة الشكل والمضمون ضمن الأفكار البالية عام ١٩٥٧ ، وعلق على مثال الحمار الوحشى بقوله : «إن العمل الفنى ، مثل العالم ، شكل حى : إنه كائن وليس فى حاجة لتعليل . إن الحمار الوحشى شىء واقع وليس من المعقول إنكاره حتى وإن كانت خطوطه تخلو من المعنى . نفس الشىء ينطبق على السيمفونية أو اللوحة أو الرواية : ففى أشكالها يكمن واقعها» ، فإنه قد نبه أصحاب الواقعية الاشتراكية إلى أنه «فى الشكل أيضاً يكمن المعنى ، «المعنى العميق» للعمل ، أعنى المضمون» (١) .

ثم كانت الانطلاقة الكبرى فى ميدان «أدبية النص» ، وتحديد مفهوم «الأدبية» مما جعل النقاد (٢) فى عصرنا الحاضر يسلكونهم على رأس المهتمين «بالشعرية» إلى جانب المدرسة المورفولوجية الألمانية وتيار النقد الجديد New criticism فى أمريكا والبنيويين .

وإذا كانت تهمة الشكلية فى أواخر حياتها تتسم بسمات عقائدية دوجماطيقية تستدعى التوبة والعدول عنها ، فإنها سرعان ما أصبحت علما عليها ، وموضع مدح من جهة ، وقدح من جهة أخرى . لكن زاوية الرؤية قد اختلفت ، لأن هذا وذاك كانا لأسباب ترتبط بالشعرية . وهاهو تودورف يجعل الكلمة علما عليهم حين يكتبها بالأحرف الكبيرة ، ويذكر ذلك صراحة ، ويعلن أن موقفه إزاءهم قد تغير فى عدة مناسبات ، وأن هذا لايمثل مفاجأة له ، لأن علاقة حميمة تربط بينه وبينهم منذ عشرين عاما . «وكان الانطباع الأول يتمثل فى أننى اكتشفت أن بالإمكان الحديث عن الأدب بشكل سار ، دونما توقير ، بطريقة مبتكرة، وفى نفس

---

(١) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة (ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفي . مراجعة د. لويس عوض) . القاهرة ، دار المعارف بمصر (د. ت) ص٤٩ .

(٢) ب. برونل ، د. ماديلينا ، و. د. كوتي ، ج. م. جليكسون : النقد الأدبي (ترجمة د. هدي وصفي) . القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ . ص١٠٤ . راجع أيضاً:

- Jacobson, "Linguistique et poétique" in Essais de linguistique générale, Ed. de Minuit,1963; reed. Le Seuil,1970, Coll. "Points", p.210.

الوقت كانت نصوصه تتناول ما كان يبدو أن أحداً لايهتم به ، وماكنت أعتقد دائماً أنه جوهرى ، إنه ذلك الذى كان يسمى بتعبير متنازل عن عليائه «التقنية الأدبية». وكان هذا الإعجاب هو الذى حملنى على أن أبحث عن نصوصهم نصاً نصاً - الأمر الذى لم يكن سهلاً دائماً - وأترجمهم بعد ذلك إلى الفرنسية . وفى لحظة أخرى ظننت أننى فهمت من كتاباتهم وجود مشروع «نظرى» ، وهو تكوين شعرية، لم تكن - مع ذلك - متماسكة بالضرورة (والسبب فى ذلك أن الأمر كان يتعلق بعدة مؤلفين كتبوا خلال فترة خمسة عشر عاما) ، ولم تكن شعريتهم قد عمقت ؛ لقد كان عملهم - إذن - المتمثل فى وضع نظام وتأصيل ، هو الذى يفرض نفسه .

وأخيراً ، وخلال مرحلة ثالثة ، بدأت أفهم الشكليين كظاهرة تاريخية ، ولم يكن يهمنى محتوى أفكارهم ، بقدر مايهمنى منطقهم الداخلى ، وموقعهم فى تاريخ الإيديولوجيات» [١] .

من هنا كان للشكليين منطقهم الذى كان يسبح ضد التيار ، والذى عرضهم لكثير من الهجوم ، فقد رأت الشكلية - وهى التى تعنى تطبيق منجزات علم اللغة على الأدب - أن البداية تنطلق من النص إلى الخارج ، لا العكس ، وأن المضمون باعث لتدريبات شكلية ، ومع أنهم لم ينفوا علاقة الفن بالواقع الاجتماعى - «فبعضهم فى الحقيقة كانوا وثيقى الصلة بالبلاشفة - فقد زعموا بصورة استفزازية أن تلك العلاقة ليست هى عمل الناقد» [٢] . وابتعدوا عن المضمون الذى يدخل الباحث فى مجالات أخرى غير الأدب كعلم الاجتماع وعلم النفس ... الخ .

---

(1) Tzvetan Todorov : Crítica de la crítica Barcelona, ed. Paidós,1991, p.17. Trad. de : Critique de la critique. Un roman d'aprentissage, Ed. Seuil,Paris,1984.

اعتمدنا علي الترجمة الإسبانية نظراً لدقتها العالية ودرجتها من الصحة رغم وجود ترجمة عربية .

(٢) تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب (ترجمة أحمد حسان) القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة . سلسلة كتابات نقدية ١١ . عدد سبتمبر ١٩٩١ . ص١٤ .

لكن يبدو أن هذا لم يكن وحده السبب الحقيقى فى انقطاع الشعرية الروسية، وإنما كان لأسباب لاتتصل بمنهج الشكلية ، وإن كانت تتذرع بها ، وهاهو الشاعر الروسى كيرسانوف S. Kirsanov يصرح فى مؤتمر الكتاب الأول (موسكو ١٩٣٤) «ليس بالإمكان مس مشاكل الشكل الشعرى ، والمجازات ، والقافية ، والنعوت ، دون إثارة رد سريع : اعتقلوا الشكليين ! فكل واحد مهدد بأن يتهم بالجريمة الشكلية ...الخ» (١) .

ولكن هذا التصريحات ، وتلك التهم التى تسببت فى احتضار الشكلية فى عام ١٩٣٠ كانت هى نفسها نواة بعثها بعد ربع قرن وإحيائها فى ثوب بنيوى جديد .

١-٢ : مكاسب الشكلية :

١-٢-١ : بدء التنظير للأدب :

هل يمكننا التأريخ للتحول الخطير الذى اجتاح نظرية الأدب فى القرن العشرين بعام ١٩١٧ ؟ لعل لهذا التساؤل مايبرره ، حيث يرتبط هذا التاريخ بنشر مقال رائد لأحد أعضاء المدرسة الروسية البارزين ، فيكتور شكلوفسكى Victor Chklovski ، حول «الفن كصنعة» الذى يطلق فى بدايته المقولة الشهيرة «الفن تفكير بالصور» ليؤسس عليها نظريته الأدبية ، أو بمعنى آخر - أفكاره التى يطورها على أساس أفكار بوتيبنيا Potebnia التى ظهرت فى أول القرن ، القائلة بأنه لافن ولاشعر دونما صور ، وبأن الشعر شأنه شأن النثر ، هو أولاً وفى المقام الأول طريقة خاصة فى التفكير والمعرفة (٢) .

---

(١) راجع مقالة رومان ياكوبسون : «نحو علم للفن الشعري» في «نظرية المنهج الشكلي» (ترجمة إبراهيم الخطيب) الرباط ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ . ص٢٨.

(2) Victor Shklovsky : "Art as Technique" in :
Twentieth-Century Literary Theory. Edited and introduced by K. M. Newton. Macmillan Education Ltd. London,1988. p.23. Reprinted from : Russian Formalist criticism : Four Essays, trans. and eds. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln, Nebraska,1965), pp 5-22.
وقد نشرت أفكار بوتيبنيا في : «ملاحظات حول نظرية اللغة» عام ١٩٠٥ ، راجع :
- Alexander Potebnya (Ed. Nineteenth-century russian philologist and theorist), (Notes on the Theory of Language) (Kharkov,1905) pp.33,97.

وقد تجاورت مع شكلوفسكى أو سبقته بقليل أفكار أخرى تنظر لهذه المدرسة– نشرها – ابتداء من عام ١٩١٦ – ل. جاكوبنسكى L. Jacoubinski حول تعريف اللغة الشعرية ، وتصنيف الظواهر اللغوية تبعاً لهدف المتكلم منها ، واستقلالية القيمة اللغوية أو عدم استقلاليتها ، ووجود نظم لغوية يختفى فيها الهدف العلمى ويأخذ المرتبة الثانية لتتقدم عليها العروض الفنية اللغوية وتكتسب قيمة مستقلة .

١-٢-٢ : علم الأدب و «أدبية» الأدب :

ولاشك أن أفكاراً كهذه ، تتقاطع مع أفكار أخرى عند الشكليين ، تسير كلها نحو خلق علم للأدب . ومن هنا راحوا يؤكدون على «أدبية» الأدب ، فبعد أن رفضوا المناهج النقدية الانتقائية التى هيمنت على الدراسات الأدبية ودعوا إلى خلق «علم أدبى» ، يؤكد ياكوبسون «أن موضوع العلم الأدبى ليس الأدب ، وإنما «الأدبية» ، تلك التى تجعل من عمل ، عملاً أدبياً» (١) . وبناء على هذا التصور أصبح العمل الأدبى أولاً وآخراً موضع اهتمامهم ، فهو هدفهم الأول والأخير ، ومن ثم يرفضون أى تناول للنص يقحم عليه مناهج علم النفس أو الاجتماع أو الفلسفة ... الخ ، وقد جعلهم تركيزهم الدراسة على النص يبتعدون عن سيرة مؤلفه وأحداث حياته وعصره ... الخ ذلك كله مما يعد خارجاً عنه . وقد جرهم هذا إلى اعتبار الفن صنعة ، كما يوضح ذلك عنوان البحث الذى ذكرناه من قبل لشكلوفسكى (٢) . ومعنى أن الفن صنعة يتمثل عند شكلوفسكى فى أن الشعر يعادل

---

(1) "Russian Formalism and Prague Structuralism" in : Twentieth-Century ... p.21.

(٢) لعل من الطريف أن نذكر التباين في ترجمة عنوان هذا البحث بين اللغات والمترجمين فقد ترجم إلىtechnique بالفرنسية والانجليزية ، وفي موضع آخر ترجمت الكلمة بالانجليزية Devise (راجع Twentieth-Century صفحة (٢)، وفي الإسبانية Artificio . وقد لحقت فوضي هذه الترجمة بطبيعة الحال باللغة العربية حيث ترجمت تارة إلي «الفن كنسق ، (إبراهيم الخطيب ترجمة «نظرية المنهج الشكلي» ص٧١ وغيرها) ، وتارة أخري إلي «الفن كنهج» (سامي سويدان (ت) نقد النقد ص١٥٦ وغيرها) ، وثالثة إلي «الفن بوصفه أداة» (أحمد حسان (ت) مقدمة في نظرية الأدب ص٩) وقد رأينا خير عنوان ينطبق علي النص هو «الفن كصنعة» ، وكلمة صنعة لها تاريخها في شعرنا العربي الجاهلي والاسلامي .

التصوير وأن التصوير بالتالي يعادل الرمزية ، وأن التصوير على نوعين : أحدهما عملي يكون كوسيلة من وسائل التفكير ، أي كوسيلة لوضع الأشياء في داخل مراتبها ، وأما النوع الثاني فهو التصوير كشعرية ، أي كوسيلة لتقوية انطباع ما(١). وهو بهذا يعطينا مدخلاً لمفهوم اللغة الشعرية والتفرقة بينها وبين لغة الحياة العادية.

١-٢-٣ : اللغة الشعرية واللغة العادية :

إذا كان جاكوبنسكي قد حدد تعريفاً للغة الشعرية وفرق بينها وبين اللغة العملية فإن شكلوفسكي يلتقي معه في نفس الاتجاه . فالشعرية التصويرية - تبعاً لمفهوم شكلوفسكي - وسيلة لخلق أقوى انطباع ممكن . وهو يرجع هذا إلى هدفها ، والشعرية التعبيرية بهذا هي واحدة من تقنيات أو أنساق اللغة الشعرية . أما جاكوبنسكي فيصنف الظواهر اللغوية تبعاً للغرض الذي من أجله يستخدم المتكلم تمثيلاته أو عروضه اللغوية في كل حالة خاصة . فإذا استخدمها بالنظر إلى الغرض العلمي البحت ، وهو غرض التواصل ، فإن الأمر في هذه الحالة يتعلق باللغة العملية (أي بالفكر المنطوق) ، الذي لايكون للتمثيلات اللغوية فيه (الأصوات ، والعناصر الصرفية . الخ) قيمة مستقلة ، وفي هذه الحالة هي وسيلة توصيل وحسب . لكن يمكننا أن نفكر في أنظمة لغوية أخرى (وهي موجودة) ، يتراجع فيها الهدف العلمي إلى المكانة الثانية (وإن لم يختف تماماً) ، وتكتسب التمثيلات اللغوية قيمة مستقلة (٢) . هذه التفرقة التي باتت واضحة ، بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية أو العادية ، أصبحت أشبه بالنشاط الإنساني الذي ينقسم إلى قسمين كذلك : أحدهما قيمته في ذاته ، وثانيهما : يقصد إلى تحقيق أهداف خارجية ، وقيمته تكمن في كونه وسيلة لتحقيق تلك الأهداف . ويطلق الباحث على القسم الأول «الشعرية» ، بينما يظل الثاني شيئاً عادياً (٣) . فالشعرية- كما نرى - تعادل القيمة المستقلة في ذاتها بينما نرى انعدام هذه القيمة الذاتية

---

(1) Shklovsky, Ob. cit., p.23.
(2) Todorov, Tzvetan : Crítica de la Crítica, p.18.
(3) Ibid, p.18.

المستقلة يجعل من الرسالة شيئاً نفعياً لايتعدى النفع المطلوب منها .

١-٢-٤ : آلية الإدراك وكسر الألفة :

يركز شكلوفسكى على قوانين الإدراك ويختبرها ليصل إلى أن الإدراك آلى كالعادة التى يمارسها الإنسان دون تفكير واع ، فهى آلية لاشعورية أو لا واعية . والفن هو الذى يعيد إحساسنا بالحياة ، وهدفه أن يجعلنا نحس بالأشياء كما ندركها، لا كما نعرفها . ومن هنا يأتى دور التقنية أو الصنعة الفنية فهى التى تجعل الأشياء غير مألوفة ، وتجعل الأشكال صعبة وتزيد الإدراك صعوبة وطولاً ، فالفن يحرك الأشياء من آلية الإدراك فى طرق متعددة ، ويقدم الأشياء كأن لم يقم بتحريفها ، وكأنه يراها لأول مرة ، فهو يهدف إلى كسر الألفة ، ومن ذلك فإن الصورة تعطينا رؤية للموضوع بدلاً من أن تكون وسيلة للتعرف عليه ، وبذا يتحول الإدراك العادى للشىء إلى إدراك جديد . «إن دراسة الخطاب الشعرى فى بنيته الصوتية والمعجمية وخصائص توزيع الكلمات فيه ، وفى خصائص بناه الفكرية المؤلفة من الكلمات... تجعلنا نجد بوضوح مادة خلقت لتحرك آلية الإدراك ، وهدف المؤلف هو خلق رؤية تنتج عن تحطيم آلية الإدراك » (١).

لكن ألا نرى جميعاً أن الحديث عن الإدراك وآليات التلقى مناقض للمنهج الشكلى الذى يحصر اهتمامه فى النص ؟ .

١-٢-٥ : المهيمنة ، ومفهوم الشكل :

لقد هدفت الشكلية إلى إرساء قواعد علم للأدب ، يهتم بأدبيته أساساً ، فشرعت فى التمييز بين اللغة الأدبية أو الشعرية واللغة العادية ، وكان أن ركزت فى المرحلة الأولى على دراسة المظاهر الصوتية فى الأعمال الأدبية ، لتنتقل إلى قضايا المعنى والدلالة فى إطار دراسة الشعرية فى العمل الأدبى . لكنها ، فى مرحلة متأخرة ، وفى تركيزها على الجوانب اللغوية والشكلية ، رأت خطأ دراسة الصوت وحده أو الدلالة وحدها ، فقررت أن ثمة تلاحما بين الصوت والدلالة فى

---

(1) Shklovsky, Ibid., p.25.

كل لايتجزأ ، وبذلك قضت على فكرة انفصال الشكل عن المضمون ، وأعطتنا مفهوماً جديداً للشكل .

وإذا كانت فكرة كسر الألفة التى جعلت حداً فاصلاً بين اللغة الشعرية وغير الشعرية قد تأسست على الاستخدام اللغوى فإنها امتدت مع ياكوبسون وتينيانوف لتشمل الأنساق الأدبية التى تميز «صنعة» الفن . وإذا كانت هذه الأنساق قد أصبحت مألوفة ، فلابد من كسر الألفة والبحث فى الوسائل التى جعلت من بعض الأنساق أو القيم مهيمنة على النصوص الأدبية وقامت بدور كسر الألفة مع أنساق أو جوانب أخرى فى النص وصلت إلى الإدراك بمصطلحات آلية مألوفة .

والمهيمنة – كما حددها ياكوبسون (١) – هى العنصر الذى يشكل بؤرة العمل الفنى ، ويحكم العناصر الأخرى ، ويحددها ، ويحولها . والمهيمنة هي التى تضمن تلاحم البنية ، وتعطى العمل سمته النوعية . ويضرب ياكوبسون مثالاً لذلك بالسمة النوعية للشعر ، التى هى شكله العروضى ، وقد يبدو هذا تحصيل حاصل حين نعرف الشعر بالشعر ، لكن علينا أن نفهم جيداً أن العنصر الذى يضفى سمة نوعية على لغات متعددة يهيمن على البنية الكلية ويقوم بدوره كما لو كان مكوناً إجبارياً فى الهيمنة على العناصر الأخرى ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً . ولكن بما أن مفهوم الشعر ليس بسيطاً ، فالشعر نفسه نظام من القيم ، لابد له من قيمة تكون هى المهيمنة فى عصر أدبى واتجاه فنى بعينه ، والتى بدونها لن يتأتى لنا فهم الشعر وتقييمه كشعر .

ولكى نفهم ذلك هناك مثال من الشعر التشيكى (٢) فى القرن الرابع عشر لم تكن سمته النوعية الشكل المقطعى وإنما كان القافية دون عدد المقاطع ، وكان الذوق يقبلها ويرفض الأبيات التى ليست لها قواف ، ولكن الأمر فى النصف

---

(١) اعتمدنا في الحديث عن «المهيمنة» علي الترجمة الانجليزية لمقالة رومان ياكوبسون:

- Roman Jacobson : "The Donminant" in :
  Twentieth-Century Literary Theory, pp.26-30.

(٢) يبدو أن المترجم الانجليزي قد تخفف من بعض الأمثلة ، ومنها مثال الشعر التشيكي ، وقد استقيناه من الترجمة العربية . راجع :

إبراهيم الخطيب : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس . ص٨١ ، ٨٢ .

الثانى من القرن التاسع عشر قد انعكس بحيث كان الشكل المقطعى هو السائد ، ومن ثم انتقد الشكل السابق واتهم بانعدام الإيقاع . ومع التطور الشعرى طرحت القافية والمقاطع وتركز العنصر الإجبارى فى النبر . ومقارنة بسيطة بين هذه الأنواع تكشف عن تراجع بعض القيم وتقدم بعضها الآخر ، وتؤكد القيمة الإجبارية أو القيمة المهيمنة فى كل عصر .

ولايقتصر بحث المهيمنة على أديب واحد أو فنان واحد أو على البحث فى القانون الشعرى أو فى مدرسة بعينها وإنما يمكن أن يمتد ليشمل البحث عن المهيمنة فى عصر من العصور ، كهيمنة الفنون البصرية فى عصر النهضة ، فالمهيمنة هنا هى المثل الأعلى الذى تتجه نحوه أنظار الفنون الأخرى وتتطلع إلى محاكاتها ، وتحسب قيمتها بمقدار القرب منها أو الابتعاد عنها ، وكذلك كانت الموسيقى مهيمنة العصر الرومانسى ، مما جعل الشعر يتطلع نحو الموسيقى ويدخلها فى بنيته ، فأثرت فيها تأثيراً كبيراً من كافة النواحى النحوية والعروضية والصوتية . ولاتقف المهيمنة عند هذا الحد ، وإنما يمكن أن تؤثر فى تعريف العمل الأدبى حين يقارن بالقيم الثقافية السائدة فى عصره فتحوره وتعدله ، كالعلاقة بين عمل شعرى وخطابات كلامية أخرى ، كأثر الجماليات التى تشيع بين المثقفين أو المتخصصين فى عصر من العصور . ولهذا فإن العلاقة بين العمل الشعرى والرسائل الأخرى تتطلب تحديداً أكثر ، فعندما يكون العمل الشعرى معادلاً لوظيفة جمالية ، أو – بتحديد أكثر – لوظيفة شعرية كمادة كلامية ، فإنه سمة من سمات تلك العصور التى تنادى بالاكتفاء الذاتى ، الفن من أجل الفن .

وقد أثرت هذه المعادلة فى المراحل الأولى للشكلية ، وبذلك راحت تتحدد وظيفة أحادية للفن هى الناحية الجمالية وحسب . ويلاحظ ياكوبسون خطأ هذه النظرة لأن العمل الفنى لايمكن أن يقتصر على وظيفة واحدة ، ولكنه يرى أيضاً أنه إذا لم يكن بالإمكان معرفة العمل الأدبى من خلال وظيفته الجمالية ، فإن الوظيفة الجمالية كذلك لاتنحصر فى العمل الأدبى ، ويعدد ألواناً من الإبداع قد تكون لديها اعتبارات جمالية ، وتستخدم الكلمات لذاتها لا للإشارة بها إلى أنساق أخرى .

وعلى النقيض من هذا الموقف الأحادى يوجد الموقف التعددى الآلى ، الذى يرى فى العمل الأدبى إحالات عدة إلى السياسة والاجتماع والحياة ، فكأن العمل الأدبى أصبح يعامل كوثيقة تاريخية . وفى مواجهة الموقف الأحادى والموقف التعددى قامت وجهة نظر تعددية تحفظ للعمل الأدبى تكامله وتلاحمه ، فتوحد بين أجزاء العمل الشعرى وتحدده كرسالة كلامية تكون وظيفتها الجمالية هى مهيمنتها . وبهذا فإن تحديد الوظيفة الجمالية كمهيمنة للعمل الشعرى تتيح لنا تحديد مراتب الوظائف اللغوية فى داخل العمل الشعرى .

وهكذا يمكن أن تكون المهيمنة مدخلاً لتحليل علمى دقيق للنص الأدبى . ولكن أليست فكرة المهيمنة نوعاً من القراءة ؟ ، أليست نوعاً من التناص ؟ أليست قفزة علاماتية يمكن بقراءتها الربط بين درس البنية والدرس المقارن ؟ نعم هى نوع من القراءة ، ولكنها القراءة القائمة على أساس عميق مشترك ملموس لايمكن الاختلاف فيه اختلافنا فى القراءة ، أهى نوع من التناص ؟ نعم ، بل هى رأس التناص ، ولكن لندع تفصيل هذه المسائل لما بعد .

١-٢-٦ : الشكلية والماركسية :

لم نشأ أن نجعل من هذا العنوان نقداً للشكلية ، فقد ادخرنا النقد لشىء آخر ، لأنه إذا صح أن يكون نقداً فهو نقد من الداخل ، أو - بمعنى آخر - تطوير للشكلية . وقد رأينا أن الشكلية فى مرحلتها الأخيرة قد تبلورت فى فكرة المهيمنة ، ووصلنا معها إلى موقفين متعارضين فى دراسة العلاقة بين العمل الشعرى والخطابات السائدة فى المجتمع ، وبما أن العمل الشعرى معادل لوظيفة شعرية فقد رأينا أنفسنا إزاء موقف أحادى الوظيفة فى مقابل الموقف التعددى الآلى ، وتوسط بينهما موقف تعددى تلاحمى يجعل الوظيفة الجمالية مهيمنة الرسالة الكلامية (العمل الشعرى) .

فى عام ١٩٢٨ أو ١٩٢٩ (ودائماً تختلف التواريخ ويتراوح اختلافها بين عام أو عامين [١] نشر ب . ن . ميدفيديف P. N. Medvedev وهو ماركسى روسى

(١) هناك تراوح في العام الذي بدأت فيه الشكلية بين ١٩١٤ ، ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، وكذلك في العام الذي نشر فيه مقال شكلوفسكي المشار إليه بين عامي ١٩١٧ ، ١٩١٩ .

كان ينتمى إلى جماعة ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ، (بالاشتراك معه أو ربما كتبه باختين نفسه ، ونشر باسم ميدفيديف) (١) - دراسة بعنوان «المنهج الشكلى فى علم الأدب» ، قد يبدو لأول وهلة نقداً للشكلية من وجهة نظر ماركسية، ربما لأن الماركسية كانت على أشدها لأسباب سياسية كما أن باختين لم يكن فى ذلك الحين ماركسياً ملتزماً - بالمعنى الحرفى - بمذهب ماركس - على أن فكر باختين يقوم أساساً على فكرة «حوارية» اللغة ، بمعنى أن أى استخدام للغة يفترض وجود مستمع أو مرسل إليه ، فلايمكن أن نكتب فى فراغ أو من فراغ. ومن ثم كانت دعوته إلى تركيز الدراسة على اللغة فى سياق اجتماعى اتصالى . وبهذا يتركز نقد ميدفيديف وباختين للشكلية على رفضها الاعتراف بأن اللغة الأدبية لايمكن أن تناقش بمعزل عن السياق الاجتماعى للغة . ومع ذلك فهما غير متعاطفين مع الاتجاهات المعادية للشكلية فى النقد الماركسى .

تقوم نظرية ميدفيديف / باختين (٢) الحوارية على أساس التعددية التلاحمية سابقة الذكر ، فالعمل الأدبى جزء لايتجزأ من البيئة الأدبية أو الوسط الأدبى فهو عنصر من عناصر هذا الوسط الأدبى ، وما هذا الوسط الأدبى إلا مجموع نواحى النشاط الاجتماعى الذى هو الأعمال الأدبية نفسها . ومن ثم فكل عمل أدبى مفرد يحتل مكاناً محدداً فى الوسط الأدبى وهو متأثر بهذا الوسط نفسه تأثراً مباشراً . والوسط الأدبى بدوره جزء لايتجزأ من الوسط الإيديولوجى العام فى عصر من العصور ووحدة سوسيولوجية بعينها . وبهذا يحتل الأدب مكاناً محدداً فى هذه الوحدة الإيديولوجية التى تؤثر فيه وتوجهه . وتتوالى السلسلة ، فالوسط الإيديولوجى بكل مكوناته وعناصره هو عنصر من مكونات الوسط السوسيولوجى الاقتصادى ، وبذلك تتحكم قوانين التطور الاجتماعى والاقتصادى فى

(١) راجع بيير زيما : النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي (ترجمة عايدة لطفي) القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩١ . ص٦٣ ، ورجع كذلك .

- Twentieth-Century...-p.21.

(٢) راجع أفكار ميدفيديف/باختين بالتفصيل في بحثهما المشار إليه :

- "The object, tasks and methods of Literary History" in : Twentieth-Century Literary Theory..pp.30-34.

الإيديولوجيا. وهكذا يكون لدينا نظام واحد متعدد لكنه مترابط فى وحداته فى إطار نظام معقد من الاتصالات والتأثيرات المتبادلة . وبناء على هذا المذهب الصارم لايمكن فهم وحدة من الوحدات إلا فى إطار الوحدة الأشمل ، فالعمل الأدبى لايفهم إلا فى إطار وحدة الأدب ، وهما معاً لايفهمان إلا فى إطار الوحدة الإيديولوجية ، وهذه بكل عناصرها لن تفهم إلا فى إطار قوانين التطور السوسيولوجية الاقتصادية – ويترتب على هذا أن تحديد ملامح عمل أدبى بعينه لايمكن أن يتم إلا بتحديد الإيديولوجيا العامة ، ولتحديدها لابد من الاستعانة بقوانين التطور الاجتماعي والاقتصادى . ولايمكن أن ننزع حلقة من حلقات هذه السلسلة ، ولايمكن كذلك أن ننتقل من حلقة إلى أخرى إلا أن تكون تاليتها ، كأن ندرس – مثلاً – العمل الأدبى كعنصر من عناصر الوسط الإيديولوجى وحده وبطريقة مباشرة كما لو كان المثال الوحيد للأدب بدلاً من دراسته فى اطار عالم الأدب بكل غناه وتنوعه . فعلينا أن نفهم أولاً موقع هذا العمل فى الأدب حتى يتيسر لنا فهم موقعه فى الوسط الإيديولوجى . وإذا كان حذف أحد عناصر السلسلة غير جائز فإن من المستحيل حذف حلقتين من السلسلة والقفز مباشرة إلى فهم العمل الأدبى فى إطار الوسط الاجتماعى الاقتصادى ، كما لو كان المثال الوحيد للإبداع الإيديولوجى بدلاً من المرور بالحلقتين السابقتين .

ولايقصر المؤلفان هذه النظرية على العمل الأدبى ، وإنما يمدانها إلى تاريخ الأدب وعمل المؤرخ الأدبى ، فتاريخ الأدب يتعلق بحياة العمل الأدبى فى اتحاد البيئة الأدبية التوليدية ، والبيئة الأدبية فى البيئة الإيديولوجية التوليدية ، والبيئة الإيديولوجية فى البيئة السوسيولوجية الاقتصادية التوليدية . ومن ثم يكون عمل المؤرخ فى تفاعل مستمر مع تاريخ إيديولوجيات أخرى . وهنا يحرص المؤلفان على التأكيد على عدم فقدان الأدب لهويته وتفرده عندما يدرس فى تفاعل مع مجالات أخرى ، بل إنها تكمل جوانب الكشف عن تفرده وخصوصيته . وذلك مايجب ألاينساه المؤرخ لأن العمل الأدبى يرتبط ارتباطاً مزدوجاً بالوسط الإيديولوجى : مرة من خلال انعكاس هذا الوسط الإيديولوجى على محتواه ، ومرة أخرى – على العكس من ذلك – من خلال مشاركة هذا العمل فيه كجزء منه .

وحين يتحدث ميدفيديف/باختين عن مؤرخ الأدب لاينسيان إرضاء المؤرخ الماركسى - فهما بصدد عقد مصالحة شكلية ماركسية - فيلتفتان إليه إذا أغضبته فكرة أن العمل الأدبى محدد أولاً وأساساً بالأدب نفسه ، لأن تأثير الإيديولوجيات فى الأدب أمر مؤكد . ثم هناك التأثير العائد من الإيديولوجيات إلى القاعدة نفسها مما يؤكد بالتالى تأثير الأدب فى الأدب . لكن هذا النوع من تأثير الأدب فى الأدب مايزال تأثيراً سوسيولوجياً لأن الأدب - كأية إيديولوجية أخرى- اجتماعى، وعلى المؤرخ الأدبى ألايجعل الوسط الأدبى مكتفياً بذاته ، مغلقاً كنظام ثقافى مغلق .

ولعل ميدفيديف/باختين يصلان بهذا إلى أقصى مدى فى انفتاح العمل الأدبى فى اتجاه مضاد للشكلية حين يقرران أهمية العامل الخارجى ، لكنهما يفسرانه فى إطار من جدل العوامل ، فالعامل الخارجى الفاعل فى الأدب ينتج عنه أثر أدبى ، وهذا الأثر يصبح عاملاً جوهرياً محدداً فى التطور الأدبى . وهذا العامل الداخلى يتحول إلى عامل خارجى فى مجالات إيديولوجية أخرى يكون رد فعلها عاملاً خارجياً للأدب . ويأخذ جدل العوامل المتناقضة مكانه فى داخل قوانين التطور الاجتماعى ، وتبقى كل أطراف الجدل كما هى بتفردها لاتفقد هويتها . وهنا يقترح المؤلفان إقامة الدراسة الحقيقية لتاريخ الأدب على مفهوم جدل الفردية وتفاعل عدة ظواهر إيديولوجية .

١-٢-٧ : الشكلية ونظرية للقراءة :

ثمة صلة معقودة بين الشكلية الروسية وبنيوية براغ ، فقد انتقل ياكوبسون إلى تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٢٠ . وهناك ألقى محاضرته عن «المهيمنة» عام ١٩٣٥ . وكان له تلاميذ تشيكيون ، وقد برز من بينهم موكاروفسكى -Mukarov sky الذى ينطلق فى دراساته الأخيرة من موقف شكلى إلى موقف يلعب فيه القارىء والمتلقى دوراً خطيراً ، ويرى أن القارىء أو المتلقى يجب أن ينظر إليه بمصطلحات اجتماعية ، كثمرة للمجتمع وإيديولوجياته ، وليس كفرد منعزل ، وكأنه يضم بين جناحيه موقف ماركسى بنيوى . وفى بحثه عن «الوظيفة الجمالية والقاعدة والقيمة كحقائق اجتماعية» ، الذى ألفه عام ١٩٣٨ ، يتقدم على التناولات

السيميولوجية في دراسة الأدب (١) .

يبدأ جان موكاروفسكى الوظيفة الجمالية بدء الشكليين حيث التخييل فى الأدب شىء مختلف تماماً عن الخيال التوصيلى . فكل التعديلات التى تطرأ على الروابط الأدبية للظاهرة اللغوية ، والتى تظهر فى الخطاب التوصيلى يمكنها أيضاً أن تلعب دوراً فى الأدب . ومن هنا يظهر دور الظاهرة اللغوية فى البنية كدور عملى له أهميته فيها ، لا فى قيم الحياة الحقيقية . فلو أن شخصية من الشخصيات التى اخترعها الكتاب كانت كاذبة ودبت فيها الحياة فلن تكون إلا مجرد شخصية كذاب ، أما الكاتب الذى اخترعها وأكاذيبها فليس كاذبا وإنما هو كاتب وحسب ، وهذه الشخصية ماهى إلا تمثيل شعريته . وهنا تطرح بشدة فكرة علاقة الفن بالواقع التى طالما طرحت على مستويات متعددة . فهل للعلامة الفنية أية صلة مباشرة وضرورية بالواقع . وهل علاقة الفن بالواقع علاقة تلازم أم هى أقل من علاقة الظل بالشىء ، ذلك الذى ينبئنا على الأقل بوجود الشىء حتى ولو لم نكن نراه ؟ . إن الإجابة على مثل هذا السؤال تعكس خطأ فادحا ، فهى لاتكشف الجوهر الحقيقى للفن لأن قارىء العمل الفنى لايهمه الحدث القديم الذى يدور حوله هذا العمل ، ولكن يهمه الواقع الذى يعيشه ويألفه ، والتجارب التى مر بها ، والمواقف التى عاشها والظروف التى أحاطت بها ، مما يجعله قادراً على الإحساس بالعمل والشعور بالعواطف المصاحبة لمواقفه . وتتجلى عدة حقائق حول هذا الموقف : أولاها أن العمل الفنى قد ابتلع القارىء واستوعبه (وهى تمثل الواقع الأعمق) ، وثانيتها وهى الواقع الأكبر والأكثر حيوية وأهمية هى منطقة التيار وأشكال الواقع الحى للقارىء الذى يتصل به العمل الفنى اتصالاً مادياً .

ويتعرض موكاروفسكى لتغير العلامة التى يسميها العلاقة المادية للعمل الأدبى ويرى فيها – فى نفس الوقت – مصدر ضعف وقوة له ، فهى إضعاف للعمل الأدبى بمعنى أنه لم يعد يشير إلى الواقع الذى يصدر عنه ، وهى قوة له

(١) راجع تفاصيل أفكار موكاروفسكي في بحثه المشار إليه :

- " Aesthetic function, norm, and value as social facts" in : Twentieth-Century Literary Theory.... pp-35-38.

لأن العمل الأدبى أصبح يمتلك رابطة غير مباشرة (مجازية) مع حقائق حيوية بالنسبة للمتلقى ، ومن خلالها مع العالم الكلى للمتلقى كمجموعة من القيم . وهنا تكمن قدرة العمل الأدبى على الإشارة إلى واقع لم ينتج عنه ونظم للقيم لم يتأسس عليها .

ومع إدراك الكاتب بما فى نظام العلامات من ضعف وقوة يبدو أنه يغلب مصدر القوة ليواصل عمله فى تحليل الطابع الإشارى للعلامات ، وخصيصة العلامة فى النص (الذى مازال يطلق عليه العمل الأدبى) . وتكمن وظيفة العلامة فى كون الواقع الذى يخبر عنه الأدب ليس المصدر الحقيقى للرابطة المادية ، وإنما هو وسيطها والرابط الحقيقى متعدد فى هذا الموقف ويصوب نحو حقائق يعرفها القارىء - أو صاحب وجهة النظر - وهذا الواقع لايعبر عنه فى العمل الأدبى لأنه يمثل التجربة الخاصة للمفسر . وربما كان مجموع عناصر هذا الواقع شديد الأهمية ومادة الربط به غير مباشرة ، فهى مجازية . وإذا كانت مادة الربط ذات طبيعة غير محددة فإن عدم التحديد هذا يعوضه التوازى بينها وبين التلقين الفردى الذى يقوم برد الفعل بكل مظاهر موقفه تجاه العالم والواقع .

وهنا يثور سؤال شديد الأهمية حول هذه العملية يطرحه موكاروفسكى ليرتب عليه موقفه الاجتماعى من آليات القراءة : هل يعنى هذا أن تفسير العلامة أمر شخصى ؟ وبالتالى تختلف من شخص لآخر ، ويختلف معه تفسير العمل الأدبى ؟ والإجابة لديه محددة سلفاً بأن العمل الأدبى علامة وأنه فى أعماقه حقيقة اجتماعية ، وأن الموقف الفردى إزاء الواقع ليس حكراً على الفرد ، وإنما هو محكوم بعلاقات اجتماعية تحيط بالفرد . وبهذا يستطيع أن يرد على مايمكن أن يترتب على السؤال السابق فى حالة الإجابة بالإيجاب ، وهو أن التحليل الشخصى للعلامة يمكن أن يقود إلى علم جمالٍ ذاتى . فإذا كانت أداة الربط - العلامة تعكس موقف المفسر إزاء الواقع ، فإن هذا المفسر كائن اجتماعى وعضو فى جماعة . ويمضى أكثر مع فكرة أثر القراءة إلى مدى بعيد ، فهى قد لاتقف عند حد أن المفسر أو القارىء عضو فى جماعة مما يعنى جماعية القراءة وعدم ذاتيتها وفرديتها ، فلو أن مادة الربط أثرت فى الطريقة التى يتوجه بها الفرد والجماعة

نحو الواقع فإنه يجب البحث عن القيم مابعد الجمالية المتضمنة فى العمل الأدبى .

ولاشك أن هذا التوجه الاجتماعى يعكس موقف موكاروفسكى المشبع بالفكر الثورى ، فالقراءة التى يقرؤها فرد هو عضو فى جماعة لاتحمل فكر جماعته وحسب ، وإنما تصوب هدفها بعيداً نحو تغيير المجتمع . لكن هذا التوجه ليس خارجياً وإنما هو نابع من داخل العمل الفنى نفسه ، المشبع بالقيم ، منها ماهى جمالية ومنها ماهى غير جمالية حتى الوسائل المادية كالحجر والبرنز فى النحت.. الخ . وتكمن القيمة فى الطبيعة النوعية للعلامة الفنية . والعمل الفنى بحكم تعدد عناصره المادية يضم واقعاً كلياً يؤثر على موقف المفسر من الواقع ، وكل عنصر من عناصر العمل الفنى يتطلب قيمة غير جمالية ، ومن ثم يظهر العمل فى النهاية كمجموعة من العناصر غير الجمالية وحسب ، ولو تساءلنا عن مصير القيمة الجمالية فسنرى أنها تحللت فى قيم غير جمالية فردية وليست إلا مصطلحاً عاماً للكل الديناميكى فى علاقاتها المتبادلة .

ويقف موكاروفسكى من قضية الشكل والمضمون موقفاً حاسماً ويرى أن التمييز بينهما بهذه الطريقة خطأ وأن الشكلية الروسية على صواب فى النظر إلى كل العناصر على أنها من مكونات الشكل . ويضيف إلى ذلك أن كل المكونات متساوية فى المعنى والقيم غير الجمالية وكذلك مكونات المضمون . ويدعو إلى ألايضيق تحليل «الشكل» ويقتصر على مجرد تحليل شكلى . ومن جهة أخرى فإن البناء الكلى للعمل وليس الجزء المسمى فقط «مضمون» يدخل فى علاقة إيجابية مع قيم نظام الحياة الذى يحكم شئون الإنسان .

لكن نظام القيم هذا لابد أن تهيمن عليه القيمة الجمالية ، وهى مع ذلك تعنى شيئاً آخر غير مجرد التعالى الخارجى . إنها تحل كل قيمة من القيم غير الجمالية من تماسها المباشر بحياة القيمة التى تمثلها . إنها تدخل مجموع القيم المتضمنة ككل ديناميكى فى تماس مع نظام كلى لهذه القيم التى تكون قوة الباعث فى الحياة العملية للجماعة المتلقية .

ويتساءل عن طبيعة هذا الاتصال وهدفه . وتكمن الإجابة فى أن القيم المتضمنة فى العمل الفنى تختلف إلى حد ما فى علاقاتها وفى نوعية القيم الفردية

عن النظام المعقد للقيم الصالح للجماعة . ومن ثم فإن الحاجة المستمرة لممارسة القيم تحدد الحركة الحرة للقيم التى تحكم الحياة التى تمارسها الجماعة . ولكن من الصعب إعادة توزيع الأدوار على أرض الواقع ، ولكن القيم فى العمل الفنى ، وهى بطبيعتها حرة يمكن أن تعيد تشكيل نفسها ، وأن تحول نفسها إلى شكل جديد ، وتحلل الشكل القديم لتتكيف مع التطور فى الموقف الاجتماعى والحقائق المستجدة فى الواقع ، أو – على الأقل – تبحث عن هذا التكيف .

ويخلص فى النهاية إلى أن استقلالية العمل الفنى وديناميكية الوظيفة الجمالية والقيمة ليست محطمة للصلة بين العمل الأدبى والواقع الطبيعى والاجتماعى ، ولكنها حافز لهذه الصلة ، ومن ثم فالعلاقة بين الفن والواقع ديناميكية ، تركت تأثيراً هاماً فى علاقة الانسان بالواقع .

١-٣ : الشكلية والنظم الأخرى :

لم تكن الشكلية بمعزل عن النظم الأخرى فى عصرها (١٩١٥-١٩٣٠) ولم تغلق يد البطش السياسى الباب عليها تماماً ، فسرعان مابعثت ودبت فيها الحياة فى أثواب جديدة شتى مؤكدة فكرة الحوارية التى قامت هى عليها عند باختين واستمرارية الأشكال الأدبية مع تغير المجتمعات والعصور ، فلو أننا طبقنا على الشكلية نفسها مصطلح الشكل لاستطعنا أن نفسر استمرار هذا العنصر فى أنساق معاصرة لها وأخرى تالية وثالثة حديثة معاصرة لنا نبعت منها أو استرشدت بها .

١-٣-١ : الشكلية «والنقد الجديد» الأمريكى :

ليس أدل على شكلية النقد الأمريكى «الجديد» من اعترافه بالحقائق التالية ، وهو بصدد الحديث عن «الناقد الشكلى» : «أن النقد الأدبى وصف وتقييم لموضوعه. وأن الانتماء الأول للنقد هو – بمشكلة الوحدة – نوع الكل الذى يتكون منه الأدب أو يطمح إلى التكون ، وعلاقة الأجزاء المتعددة بعضها ببعض فى بناء هذا الكل . وأن العلاقات الشكلية فى العمل الأدبى يمكن أن تضم تلك العلاقات المنطقية ، بل تزيد عليها . وأن الشكل والمضمون فى العمل الناجح لايمكن أن ينفصلا . وأن الشكل هو المعنى ، وأن الأدب أخيراً استعارى رمزى . وأن فكرة

«العام» و «العالمى» لاتحصل بالتجريد ، وإنما من خلال الملموس والخاص ... وأن مبادىء النقد تحدد المنطقة البارزة للنقد الأدبى ، وأنها لاتمثل منهجاً لحمل النقد إلى الخارج» (١) .

بهذه المبادىء يفتتح كلينث بروكس بحثه عن «الناقد الشكلى» ، وكأن هذا مفتاح شكلية «النقد الجديد» الأمريكى ، ويعرض لما قد يطرأ على هذه المبادىء من اعتراضات حول فصل العمل الأدبى عن مؤلفه وحياته وآماله ومخاوفه وصراعاته ، وعزله عن القراء وإهمال الجمهور . ويؤكد أن الناقد الشكلى يعلم تمام العلم أن الأعمال الأدبية كتبها رجال ، وأنها كتبت تعبيراً عن شخصياتهم أو قضاياهم ، ويعرف أن هذه الأعمال تستمد قوتها من كونها مقروءة أى من جمهورها ، وأن القراء هم الذين يعيدون خلقها كل بمقدرته وباهتماماته وآرائه المسبقة وأفكاره . ويؤكد مع ذلك أن الناقد الشكلى يرتبط أساساً بالعمل نفسه لأنه لايريد أن يذهب بعيداً عن العمل نفسه فى دراسة حياة المؤلف ونفسيته .. الخ . ويعيب مثل هذا النوع من الدراسة التى تصف تطور عملية التأليف عدم تماسك بنية العمل المؤلف نفسه ، لأن مثل هذا النهج يمكن أن يكون صالحاً لأن يسبق أى نوع من أنواع التعبير أدبياً كان أو غير أدبى . وكذلك فإن دراسة جمهور القراء تأخذ الناقد بعيداً عن النص ، إلى علم النفس وتاريخ الذوق ، وهى أيضاً لاتقيم إلا دراسة سيئة . ولأن الناقد الحقيقى يهتم أساساً بالنص فإنه يضع فى اعتباره أمرين أساسيين : أولهما أن مقصد الكاتب هو فى عمله نفسه لا ماكان يريد أن يعمله أو مايتذكر أنه كان يحاول عمله ، ومن ثم ينتفى وجود الكاتب الشخصى ، ويبقى وجوده النصى . وثانيهما أن الناقد الشكلى يفترض قارئاً مثالياً ، ولهذا يركز على نقطة رئيسية مرجعية يمكنه منها التركيز على بنية القصيدة أو الرواية ... الخ . وفى هذه النقطة يلاحظ كلينث بروكس أنه لايوجد قارىء مثالى، ولكنه يبقى على هذه الفكرة كاستراتيجية دفاعية أى بهدف التركيز على العمل الأدبى بدلاً من التركيز على أصداء العمل ، ولأنه لايوجد مستوى موحد للقراءة يساوى بين

---

(1) Cleanth Brooks : "The Formalist Critic" in : Twentieth Century... p.45. Reprinted from the kenyon Review,13(1951) pp-72-81.

الجميع فى الجودة ، ولذلك لاتوجد مستويات متعددة ، وإذا ركنا إلى دراسة مستويات القراءة التى لاحصر لها فإننا نتحرك إلى منطقة سوسيوسيكولوجية . ويرفض الناقد الشكلى ذوقين من أذواق الجماهير للقيمة الأدبية: أحدهما يؤكد قيمة العمل من صدق مؤلفه أو شدة انفعاله ومشاعره عندما ألف العمل . وثانيهما هو أن القراء تعودوا على تصديق المؤلف فيما يخبرهم به ، وفى هذه الحالة يكون هذا خبراً عن المؤلف لا عن العمل الأدبى .

وهنا يرى فى إنكاره للمؤلف والجمهور إعلاء من موقف الناقد الذى يتذوق العمل ويفرض علينا ذوقه ... ويخشى أن يحل النقد تحليلاً ذاتياً ، ويرد على ذلك بالنفى ويؤكد أن النقد الصحى والإبداع الصحى يتجهان إلى السير جنباً إلى جنب .

ويشعر بروكس أنه قد ركز كثيراً على الناقد وعلى العمل الأدبى كقيمة أدبية ، فيؤكد أنه وثيقة وأنه يجب أن يحلل كوثيقة بمصطلحات القوى التى أنتجته ، يريد أن يؤكد دور العمل الأدبى فى تأثره بالماضى وتأثيره فى الحاضر والمستقبل . وهو لايريد أن يقصر العمل الأدبى على نفسه ومكوناته لأن ذلك لايكون نقداً أدبياً ولايقدر تأثير هذا العمل . ويصل إلى تأكيد أن الأدب الجيد لاتقف قيمته عند استعارات مؤثرة طبقت على أفكار حقيقية .

وبروكس حين يوافق على إعادة نشر هذا البحث فى كتاب حديث يشترط أن يلحق به كلمة قصيرة يؤكد فيها أن هذا العمل من أعماله المبكرة ، وأنه لاينكر قيمة الدراسات الأخرى البيولوجية والتاريخية ، فهذه الدراسات يمكن أن تكون ضرورية لفهم النص بالرغم من أنها فى حد ذاتها لايمكنها أن تحدد القيمة الأدبية . ويذكر أنه هو نفسه نشر دراسات مثل تلك الدراسات ابتداء من عام ١٩٤٦ حتى اليوم .

ولعل هذا الموقف من بروكس يعد نكوصاً عن موقفه الشكلى السابق ، أو – ربما – تعديلاً له فى إطار تكامل منهجى ، كما يبدو من قوله .

هذه الشكلية الأمريكية – كما نرى – تكاد تتفق والشكلية الروسية فى

مفردات كثيرة ، وإن كان الدارسون يرجعون أصل النقد الجديد إلى ماقبل ذلك بكثير ، إلى كانط وكوليريدج وأمثلة من بو Poe وهنرى جيمس . ويردون بداية هذا النوع من النقد الإنجليزى الأمريكى الجديد إلى عام ١٩٣٥ حيث استمر خمسة وعشرين عاما. وأكبر ممارسيه ت. س. إليوت T.S. Eliot ، وإ. أ. ريتشاردز I.A. Richards ، وجون كراو رانسوم John crowe Ransom ، وآلان تيت Allen Tate وروبرت بين وارين Robert Penn Warren ، وكلينث بروكس Cleanth Brooks ، وويليم ويمسات William K. Wimsatt ، وغالباً تضاف إليهم أسماء إيفور وينترز Yvor Winters ، وكينيث بورك Kenneth Burke ، و ر. ب. بلاكمور R.P. Blackmur ، و ف. ر ليفيس F. R. Leavis ، ووليم إيمسون (١) ، William Empson .

١-٣-٢ : الشكليون والمدرسة المورفولوجية الألمانية :

إذا كانت الشكلية الروسية قد تركت بصمات واضحة فى «النقد الجديد» الأمريكى ، فإنها من باب أولى لابد أن تؤثر فى مسار حركة شكلية أخرى تعاصرت معها . لقد كانت دراستهم للأدب كموضوع مدعاة لتحليله «تحليل بناء وليس تحليل معاصر ، وإذا فكك الشكليون عملاً فإنما ليعيدوا تركيبه ، والعناصر التى لاتكون جزءاً من بناء ليس لها وجود جمالى ، وجمعها فى قائمة ، وعدها فى إحصاء ليس إلا إضاعة وقت» (٢) ، ولكى يتم ذلك كان لابد لهم أن يستخدموا أساليب علم اللغة ومفاهيم اللسانيات الحديثة . ومن هنا كانت فكرة «المورفولوجيا» التى ترى فى الأعمال الأدبية جملاً ضخمة تقف أمامها لتحللها ، وتقسمها إلى وحدات ، ولتحليل هذه الوحدات تقسمها إلى مستويات تدرسها فى إطار وحدة الشكل- كما سبق أن ذكرنا - وقد عرض ياكوبسون لهذه المستويات : «مستوى

(1) John R. Willingham : The New Criticism : Then and Now", in : Contemporary Literary Theory. Edited by : G. Douglas Atkins and Laura Morrow. United States of America, Macmillan, 1989,p.25.

(٢) إنريك أندرسون إمبرت : مناهج النقد الأدبي (ترجمة الدكتور الطاهر أحمد مكي) القاهرة، مكتبة الآداب ، ١٩٩١ ، ص١٧١ .

الأصوات المنطوقة التى تتكون فوقها أبنية رنانة أكثر تعقيداً ، ومستوى الوحدات المعنوية التى تميز وجود الموضوعات المتخيلة ، ومستوى تعدد «الجوانب الموجزة» وهى نماذج ممكنة ، وفيها يجب أن يظهر العالم الخيالى أمام نظر القارىء ، ومستوى الموضوعات المعروضة وحظوظها المختلفة» (١) .

ولقد كان فلاديمير بروب(٢) Vladimir Propp هو أبرز من حاول أن يضع هذا المنهج موضع التطبيق بحيث قام بتصنيف للوظائف انطلاقاً من داخل العمل الأدبى ، ولم يفرض عليه تصنيفات مسبقة . وباستقرائه لديوان أفاناسييف Afanassiev توصل إلى بنية مورفولوجية للوظائف الحاكمة لمائة قصة أو حكاية من الحكايات الغربية الشعبية التى تبنى عليها كل حكاية . وعدد الوظائف المتكررة بإحدى وثلاثين وظيفة . ولكن لايعنى كونها متكررة وجودها جميعاً فى كل حكاية ، فقد تسقط بعضها فى حكايات وتذكر فى أخرى تبعاً للتركيز الحكائى عليها . ولم يكتف بروب بإحصاء الوظائف ، وإنما أحصى الشخصيات وحددها كذلك . وبين اللوازم المتكررة ، وعرف بها الحكاية الشعبية .

ولم يكن هذا العمل المورفولوجى ليمر دون أن يترك أثراً على المدرسة الألمانية التى استفادت منه «وهذا بالتحديد ما حاول أن يفعله أ. جولز A. Jolles فى كتابه» أشكال بسيطة Eimpache Formen الذى نشره عام ١٩٣٠ ، وكان أول بادرة كبيرة للمدرسة المورفولوجية الألمانية التى كانت تنتسب فى الوقت نفسه إلى المثالية الألمانية وإلى نظريات جوته الطبيعية فى كل الأحوال ، فقد اقتبس جولز من جوته مفهوم الشكل Gestalt ، القاضى بالابتعاد عن «الجانب التحركى» لإبراز قاعدة النظام ، وروابط النسق ، والتمفصل الداخلى» (٣) . وقد جعلهم ذلك يبتعدون عن إعطاء القيمة أو يكتفون «كما فى المدرسة الروسية بتأكيد قيمة الأشكال الجديدة والمدهشة» ومن هنا كانت كلمة الجشطالت أو البناء تشير إلى الأشكال الواضحة

(١) المصدر السابق ص١٧٠-١٧١ .

(2) Morphologie du conte, 1928, trad-franc., Ed. du Seuil1970, Coll. "Points".

(٣) النقد الأدبي (ترجمة د. هدي وصفي) ص١٠٧ ، وراجع ماقبلها لتري تحليل المؤلفين لمنهج بروب .

والأعمال المحددة التى قد توصف بأنها كلاسيكية» (١) .

وقد حذا المورفولوجيون الألمان حذو الشكلية الروسية فى استبعاد الحديث عن حياة الكاتب والسياق التاريخى ، بل استبعدوا أيضاً القيمة الجمالية لأنهم «أرادوا التعامل فقط مع المكونات الكلامية للعمل الأدبى ، ورغم أن هؤلاء المؤلفين أنكروا أنهم من الأسلوبيين ، إلا أن أعمالهم حذت إلى حد كبير حذو الأسلوبية ، التى تجدد نشاطها فى الثلاثينيات مع أعمال الألمانيين سبيتزر وفوسلر ، واهتم مولر G. Muller بتحليل الفئات الزمنية ، وفالزل O. Walzel بالمسائل الروائية ، ولامّر Lammert ببنى القصة» (٢) وكانت الأسلوبية بالنسبة لهم هى علم الأسلوب الأدبى Stilforschung ، الذى حاول أن يلم شتات عدة أنظمة لغوية ونفسية وجمالية وفيلولوجية ، فركزت هدفها فى الوسائل التعبيرية والخصائص الشكلية التى وجدت على المستوى اللغوى كتعبير عن نفسية المبدع ، فهى إذن أسلوبية أسلوب أو شكل التعبير عن شخص مفرد ، يكشف لنا عن خصائصه السيكولوجية . فى هذه المرحلة الأولى عند المدرسة الألمانية يتكون التحليل الأسلوبى للأعمال أساساً من عقد علاقة سببية بين الملامح الشكلية والملامح النفسية للمؤلف لاكتشاف دوافعه وقصده الفنى بهذه الطريقة (٣) . من الواضح أن المدرسة الألمانية قد تخلت عن مبدأ على قدر كبير من الأهمية من مبادىء الشكلية ، وهو تجاهل المؤلف إلى درجة أن بعضهم حللوا أعمالاً دون الالتفات إلى مؤلفها ، فليس العمل وثيقة لنفسية المؤلف ولما مر به فى حياته . ولكن يبدو أن الأسلوبيين الألمان فى هذه النقطة يتفقون مع أصحاب «النقد الجديد» الأمريكى فى التحليل النفسى والأنثروبولوجى إلى جانب التحليل اللغوى .

ويقوم فوسلر بتحليلات أسلوبية لتحل محل مناهج التحليل الرومانسية فيركز على وسائل التعبير الشكلية الكامنة فى العمل الأدبى محاولاً خلق منهج للنقد

---

(١) راجع مناهج النقد الأدبي (ترجمة د. الطاهر مكي) ص١٧٤ .

(٢) النقد الأدبي (ت د. هدي وصفي) ص١٠٨ .

(3) Jose María Paz Gago : La Estilística. Col. Teoría de la Literatura Y. Literatura Comparada. Madrid, Eiditorial Síntesis, S. A pp.53-54.

الأدبى أو كما سماه «Stilkritic النقد الأسلوبى» ويشفعه بدراسة نفسية للأسلوب . أما سبيتزر فلم يحاول تأصيل نظرية أو إعطاء منهج فى دراسة النص الأدبى ، وإنما هو نهج فى تحليل العمل الأدبى ، يحوطه بعض التأويل دون أن يقوم على أساس منهجى ، حيث لم يعرف بالمنهج وإنما اتهم بالفوضى ، وبالعرض غير الموضوعى . ولكن يبدو أن نقده مر بمرحلتين ، كانت أولاهما تلك اللصيقة بعلم النفس ، وثانيتهما بنيوية متفردة . وتضم المرحلة الأولى منهجه النقدى فيما بين العشرينيات والأربعينيات ، الذى يستلهم عالم فرويد ، ويدرس الأسلوب كتعبير خارجى عن شىء داخلى ، وعن شخصية الكاتب مما يحول تحليله إلى تحليل فى المنهج النفسانى .

لقد بدأ نشاطه لغوياً يلاحظ الجوانب الشكلية فى العمل الأدبى كتجديدات أسلوبية فى المصطلحات والأبنية النحوية والجمل ، ويلاحظ انحرافها عن الكلام العادى ، ليضع هذه الانحرافات اللغوية فى مقابل التجارب التى عاشها الكاتب ويعقد مقارنة ثم صلة بينهما تكون بمثابة علاقة السبب بالمسبب ، ويسميها «المراكز التأثيرية» ، وينطلق بحثاً عنها ليحدد من خلالها شخصية الكاتب وحالته وهكذا يقدم لنا نفسية الكاتب وحالته الداخلية من خلال تحليلات خارجية شكلية تدخل فيها سيرة حياته ، وتقف الخصائص اللغوية لتكون أعراضاً لخصائص نفسية. على أن هذه الانحرافات اللغوية تصدر عن بواعث داخلية ذات طبيعة نفسية .. وبهذا فبدلاً من أن نصل إلى نتائج حول النص الأدبى نرى أنفسنا بإزاء معلومات وتحليلات نفسية لشخصية المبدع دون التركيز على الإبداع حتى وإن كان المنطلق منه ، أى من الانحرافات اللغوية الشكلية .

ولما كثرت الانتقادات الموجهة لمنهج سبيتزر ، راح يطوره ، وأعطاه شكلاً أسماه «الدائرة الفيلولوجية» بحيث تمر هذه الاستراتيجية التأويلية للنص بثلاث مراحل تستمر استمراراً دائرياً : القراءة ، ثم تحديد الملامح الأسلوبية والتفسير السيكولوجى لهذه الملامح ، وأخيراً تأكيد قرابتها الأسلوبية والنفسية .

ومع تقدم الدراسات نحو الشكلية والبنيوية يتبين سبيتزر ما فى نظامه من خلل فى القفز من النص اللغوى إلى علم النفس ، ومن الاكتفاء باستخدام العمل

الأدبى حجة على كاتبه ، ثم إنه تنبه أيضاً إلى أنه إذا أمكن استخدام هذا المنهج وتطبيقه على كتاب محدثين فإن من الصعب استخدامه مع كتاب العصور الوسطى، حيث اتسمت بالإبداع الجماعى ، ويصل فى النهاية إلى إدانة هذه النوع من الدراسة التى تعقد علاقة بين الإبداع والتجارب التى عاشها المبدعون ، ويتبين أنها قد تصل إلى حد التعارض فيما بينها فى بعض الأحيان ويدعوه ذلك إلى أن ينتقل إلى «البنيوية» التى يرجعها فى بعض الأحيان إلى الثلاثينيات ، بل العشرينيات من هذا القرن . وقد دعا هذ الجيل الأول من البنيويين والشكليين الأوربيين فى السبعينيات إلى أن يعيدوا تقييم جهدهم النقدى ، ويركزوا على الطابع الريادى لأب الأسلوبية الأدبية الذى ساهم بطريقة بارزة فى تشييد التيارات الحديثة ، النظرية – النقدية : البنيوية ، والسيميولوجية (١) .

وهكذ يعود سبيتزر ببنيويته – حتى وإن كانت مشوبة بعلم النفس – إلى قواعد الشكلية المجددة فى ثياب أخرى .

١-٣-٣ : الشكلية والنقد الفرنسى الجديد :

١-٣-٣-١ : الشكلية والشعرية :

ارتبطت القفزة الهائلة فى عالم النقد الأدبى بظهور دور المنهج البنيوى فى العلوم الإنسانية ابتداء من حقبة الستينيات وماتفرع عنه أو تشكل فى داخله من نظريات .

وقد كانت الشعرية – وهى قديمة قدم أرسطو ونظريته فى «البويطيقا» أو ماسمى بـ «فن الشعر» – واحدة من أهم النظريات التى عادت لتحتل مكاناً بارزاً كخطاب أدبى يهتم بالبحث عن «أدبية» الأدب . والشعرية فى هذا تلتقى مع الشكلية الروسية والمورفولوجية الألمانية وتيار النقد الجديد الأنجلو أمريكى . وكان

---

(١) لمزيد من التفصيل حول فوسلر Vossler وسبيتسر Spitzer وأسلوبيتهما راجع :

- José María Paz Gago : La Estilística., pp. 55-62.

وراجع كذلك :

- الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته . كتاب النادي الأدبي الثقافي (٤٦). جدة ، ٢ إبريل ١٩٨٨ ، ص٤٩ – ٨١ «المثالية الألمانية والتقاط الحدس» .

الشكليون الروس هم الذين حاولوا بث الحياة فى الشعرية ، وقد استخدمها ياكوبسون كعلم للأدب يتصل بالعلم بصفة عامة وباللسانيات بوجه خاص كما تبلورت فى حلقة براغ وريثة سوسير .

وأول التقاء بين الشكلية واللسانيات الحديثة والشعرية هو تقسيم الشعرية لقضايا التحليل الأدبى إلى ثلاث : المظهر اللفظى والمظهر التركيبى والمظهر الدلالى ، وهو تقسيم موجود فى البلاغة القديمة ، وقد ارتكز عليه الشكليون الروس فى دراستهم حيث انقسمت إلى : الناحية الأسلوبية ، والتركيبية ودراسة «التيمات» أو الموضوعات ، وشبيه بذلك مافعلته النظرية اللسانية المعاصرة حيث قسمت الدراسة إلى : الأصوات ، والتركيب ، والدلالة .

وإذا كان المظهر التركيبى ، الذى أطلق عليه أرسطو أجزاء الامتداد ، قد أهمل طويلاً فإن الشكليين الروس قد أخضعوه لدراسة دقيقة متفحصة ، «ومذ ذاك أصبح هذا المظهر قطب اهتمام الباحثين ، خصوصاً منهم أولئك الذين ندرجهم ضمن الاتجاه «البنيوى» . وقد حظى المظهر اللفظى من الأدب باهتمام عدة اتجاهات نقدية حديثة ، فدرس «الأسلوب» فى نطاق الأسلوبية ، ودرست «صيغ» السرد فى نطاق الأبحاث المورفولجية بألمانيا» (١) .

وإذا كان ياكوبسون شكلياً بنيوياً لسانياً فإنه كان كذلك شعرياً ، ونعنى أنه ساهم فى الشعرية بوصفها مجالاً لسانياً ، وقد بحث عن «الشعرى» فوجده فى علاقة اللغة ووعيها بذاتها ، بحيث لاتقتصر اللغة على كونها أداة اتصال ، بل إن الأداء الشعرى لها يقوى فكرة العلامات فيها ، ويبين ياكوبسون أنه فى «الشعرى» تكون العلامة مزاحة عن موضوعها : تكون العلاقة العادية بين العلامة والمرجع مضطربة ، مما يتيح للعلامة استقلالاً معيناً كشيء له قيمة فى ذاته (٢) . وقد حدد ياكوبسون كذلك عناصر الاتصال الستة : «مخاطِب ، ومخاطَب ، ورسالة تنقل بينهما ، وشفرة مشتركة تجعل تلك الرسالة قابلة للفهم ، و «موصل» أو وسط

---

(١) طودورف : الشعرية ص٣٢ .

(٢) تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ص١٢١ .

فيزيقى للاتصال ، وسياق تشير إليه الرسالة (١) . وحدد كذلك موقف اللغة من وجهة نظر المخاطِب (بكسر الطاء) بأنها انفعالية ، ومن ناحية المخاطَب (بفتحها) بكونها تسعى إلى التأثير ، وأبرز دور الوظيفة «الشعرية» حين تمثل القيمة المهيمنة عندما «يركز الاتصال على الرسالة ذاتها - حين تحتل الكلمات ذاتها ، بدلاً من ما الذى يقال بواسطة من ولأى غرض فى أى موقف ، حين تحتل «مكان الصدارة» فى انتباهنا» (٢) .

وقد ساهمت الشكلية أيضاً فى المظهر اللفظى فى الشعرية فى صياغة الزمن، حيث يوجد زمنان : زمن العالم المحكى ، وزمن الخطاب الحاكى له . وقد أولى الشكليون هذه التفرقة اهتماماً كبيراً لتكون قرينة للتقابل بين الأسطورة أو الحكاية Fable (نظام الأحداث) ، والذات Sujet (نظام الخطاب) - وقد اعتمدت الشعرية هذه القسمة لترتب عليها علاقة النظام ،"فنظام الزمن الحاكى (زمن الخطاب) لايمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكى (زمن التخيل)» (٣) ولتبين نظام الاسترجاع ، والمدة : أى المقارنة «بين الزمن الذى من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائى المقدم وبين الزمن الذى نحتاجه لقراءة الخطاب الذى يستدعيه هذا الفعل» (٤) ثم التواتر بإمكانيات النظرية الثلاثة من قص مفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحداً بعينه ، ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحداً بعينه ، وأخيراً القص المفرد عن التعليق»(٥) .

وفى المظهر التركيبى تبرز الشكلية فى بنى النص ، وخاصة فى الحديث عن البنية المهيمنة ، حيث ترى فيها الشعرية مظاهر كمية وكيفية أى بكثرة العلاقات بين الوحدات ثم بكيفية هذه العلاقات ، وتسير على ماعرضه الشكلى الروسى توما شفسكى فى التمييز بين نمطية الانتظام النصى فى ترتيب عناصر

(١) المرجع السابق : نفس الموضع .
(٢) المرجع السابق : نفس الموضع .
(٣) طودوروف : الشعرية ص٤٨ .
(٤) المرجع السابق ص : ٤٨-٤٩ .
(٥) المرجع السابق ص ٤٩ . صحة الجملة : «بإمكانيات النظرية الثلاث» .

التيمات (الموضوعات) «فإما أن تخضع لمبدأ السببية باندراجها ضمن نظام زمنى معين ، وإما أن تعرض دون اعتبار زمنى كأن يكون ذلك فى تعاقب لا اعتبار فيه لأية سببية داخلية» وتسمى الشعر النمط الأول فى النظام المنطقى والزمنى وأما الثانى ، الذى كشفه توماشفسكى سلبياً ، فتسميه النظام المكانى» (١) .

وإذا كانت الشعرية قد أطلقت على القصة التى تهيمن فيها السببية «ميثولوجية» فإنها قد اهتدت بأول أنواع القص التى أظهرت تأثيرات بنيوية فى الدراسة التى قام بها فلاديمير بروب دارس الفلكلور الروسى سنة ١٩٢٨ ، وقدم فيها أول دراسة منهجية عن النص من هذا النوع سائراً على خطى المنظرين من معاصريه الشكليين .

ولهذه الدراسة كذلك الفضل فى ظهور أصغر وحدة سردية فى التركيبة السردية ، اقتبسها فسلوفسكى من الفلكلور وعرفها بطريقة حدسية ، وحينما يقتبس بروب من فسلوفسكى ينتقده فى الوحدة التى يضرب بها المثل ويستخرج منها أربعة عناصر ، «ولتدارك النقص أدخل بروب مقياساً انتقائياً إضافياً هو الثبات والتحول» . وتطور الشعرية فكرة «الحافز» هذه وتختزلها إلى سلسلة من الجمل الأساسية تسمى الوحدة الدنيا منها جملة سردية (٢) .

١-٣-٣-٢ : الشكلية والبنيوية والسيميولوجيا :

لعل فى هذا التقسيم من التعسف مايجعلنا نتوقف لنراجع الأمر ، لأن التداخل واضح بين كل هذه التيارات .. فهاهو ياكوبسون شكلى لسانى بنيوى يدلى بنظريته فى الشعرية من حيث علاقتها باللغويات أو اللسانيات . ومن المعروف أن ياكوبسون يمثل شخصية رئيسية فى الشكلية الروسية وفى بنيوية براغ . وهو عندما يطرح التساؤل المعروف : ما الذى يجعل من رسالة كلامية عملاً فنياً ؟ «يرد ذلك إلى اللغة لأن عمل الشعرية الرئيسى يتركز فى التفرقة النوعية بين الفن القولى فى

(١) طودورف : الشعرية ص٥٩ ، راجع كذلك : إبراهيم الخطيب : نصوص الشكلانيين الروس.
(٢) المرجع السابق ص٦٦ .

علاقته بالفنون الأخرى وبالأنواع الأخرى من السلوك الكلامى ، والشعرية عنده تتناول مشكلات البنية الكلامية ، كما أن تحليل الرسم يتعلق بالبنية التصويرية. وبما أن اللسانيات هى العلم الشامل للبنية الكلامية ، فإن الشعرية يجب أن ينظر إليها كجزء لايتجزأ من اللسانيات» (١) ومن ثم فهو يؤمن بأن التفرقة بين ماهو شعرى وماهو غير شعرى ، التى هى لغوية - كما رأينا - يمكن أن توصف بمصطلحات لغوية . ومن هنا تكمن القيمة المهيمنة عنده فى الرسالة الكلامية فى حد ذاتها وليس فى مضمونها أو من ترسل إليه .

وتتأسس نظرية الشعرية البنيوية عند ياكوبسون على لسانيات سوسير ، مؤسس اللسانيات البنيوية ، الذى لاحظ اعتباطية العلامة بين الدال والمدلول ، ووجوب دراستها «سينكرونيا» تزامنيا لا «دياكرونيا» تعاقبياً ، ويأتى ياكوبسون ليلاحظ أن الدراسات الأدبية ومنها الشعرية تقوم على محورين : دياكرونى وسينكرونى ، ويرى أن الوصف السينكرونى ليس قاصراً على الإنتاج الأدبى لمرحلة ما ، وإنما يمتد إلى ذلك الجزء من التراث المنتمى إلى تلك المرحلة والذى بقى حيا أو بعث من جديد . (٢) ومن ثم تكون إعادة تقييم الأعمال الكلاسيكية ووضعها موضعها الصحيح عملاً من أعمال الدراسات الأدبية السينكرونية . وقد أدرك ياكوبسون أيضاً أن اللغة تحكمها علاقتان : السينتاجماتية ، وهى العلاقات بين العناصر اللغوية فى تتابعها المتسلسل ، والباراديجماتية ، وهى العلاقة الاستبدالية بين العلامات ، وتمثل ذلك المستوى اللغوى الذى يخلق العلاقات المميزة بين كلمات من نفس النمط .

ومن الواضح أن النظرية اللغوية لفرديناند دى سوسير قد أثرت على الشكلية الروسية «رغم أن الشكلية نفسها ليست بنيوية بالضبط . إنها تنظر إلى النصوص الأدبية «بنيويا» وتعلق الاهتمام بالمرجع لكى تفحص العلامة ذاتها ، لكنها ليست

(1) Roman Jacobson : "Linguistics and Poetics" in "Twentieth - Century Literary Theory, p.119.

(2) Ibid, p.119-120.

مهتمة بوجه خاص بالمعنى ولا – فى أغلب أعمالها – بالقوانين والبنيات «العميقة» الكامنة فى النصوص الأدبية» (١) .

وإذا كانت البنيوية محاولة لتطبيق نظام دى سوسير اللغوى على مجالات معرفية أخرى ، وإذا كانت قد حولت كل شيء خاضع للتحليل البنيوى إلى علامات دون الاهتمام بما تقوله العلامات ، فإن سوسير ترك أثره فى الشكليين الروس وفى مدرسة براغ اللغوية .

ولم تكن العلاقة بين الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية مجرد تبادل أفكار، وإنما كانت أكبر من ذلك ، فياكوبسون يمثل همزة الوصل بينهما كما أن موكاروفسكى يعد مطوراً لأفكار الشكلية على أساس لغوى ليقترب بها من البنيوية الحديثة . و «أصبح من الواجب النظر إلى العقائد باعتبارها» بنيات وظيفية «تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات . ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها ، وليس كانعكاسات لواقع خارجى : لقد ساعد تأكيد سوسير على العلاقة التعسفية بين العلامة والمرجع ، بين الكلمة والشيء ، على فصل النص عن الوسط المحيط به وجعله موضوعاً مستقلاً . لكن العمل الأدبى كان ومازال مرتبطاً بالعالم عن طريق المفهوم الشكلى فى «نزع الألفة» (٢) . وقد تناولنا من قبل موضوع «نزع الألفة» أو «كسر الألفة» عند شكلوفسكى الذى يعنى بها أن على الفن أن يجدد تجربتنا الحيوية أمام الأشياء التى ألفناها وتعودنا عليها ، أى تدمير أنساق العلامات التقليدية للتركيز على مادية اللغة ، وهو ماعناه بقوله : أن يجعل الفن الحجر حجريا .

ومع مدرسة براغ يتحد مصطلح البنيوية شيئاً فشيئاً بمصطلحى «سيميوطيقا» و «سيميولوجيا» . وقد حاول البعض أن يفرق بين التيارين ، حيث تعنى «السيميولوجيا» : أو «السيميوطيقا» الدراسة المنهجية للعلامات ، وهذا مايفعله البنيويون الأدبيون بالفعل . وكلمة «البنيوية» ذاتها تشير إلى منهج للبحث ، يمكن

(١) تيري إيجلتون : المصدر المذكور ص١٢٢ .
(٢) المصدر السابق ١٢٤ ، ١٢٥ .

تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات بدءاً من مباريات كرة القدم وحتى أنماط الإنتاج الاقتصادية ، بينما تحدد «السيميوطيقا» مجالاً معيناً للدراسة ، هو مجال الأنساق التى يمكن ، بمعنى مألوف ، اعتبارها علامات : القصائد ، نداءات الطيور ، إشارات المرور ، الأعراض الطبية وهلم جرا . لكن الكلمتين تتداخلان ، حيث تتناول البنيوية شيئاً لايجرى التفكير فيه عادة كنسق من العلامات على أنه كذلك - كعلاقات القرابة فى المجتمعات القبلية ، مثلاً - بينما تستخدم السيميوطيقا مناهج بنيوية عادة» (١) .

وإذا كانت التفرقة بين «البنيوية» من جهة و«السيميوطيقا» و«السيميولوجيا» من جهة أخرى ممكنة ، فإن التمييز بين المصطلحين الأخيرين أشد صعوبة واستحالة .

ويبدو لأول وهلة أن ثمة ترادفا فى المصطلح بين الكلمتين ، لكن القضية أبعد من ذلك بكثير ، فهى ترجع إلى إطلاق التسمية لأول مرة ، حيث يذكر فيرديناند دى سوسير فى كتابه : «فصل دراسى فى علم اللغة العام» : «يمكننا - إذن - أن نتصور علما يدرس حياة العلامات فى حضن الحياة الاجتماعية . هذا العلم سيكون جزءاً من علم النفس الاجتماعى ، ومن ثم من علم النفس العام . وسوف نطلق عليه «سيميولوجيا» (من اليونانية «Signo») (٢) .

لكن هذا الموقف من أب اللسانيات السويسرى يقابله موقف آخر من مؤسس السيميوطيقا الأمريكى ش . س بيرس Ch. S. Peirce الذى يؤكد بفخر : «أنا ، فيما أعلم ، رائد أو -بمعنى أصح - الوحيد فى هذه المهمة ، مهمة إزالة الأعشاب واكتشاف ما أسميته سيميوطيقا ، أى نظرية الطبيعة الجوهرية ، والتنويعات الرئيسية للعلامات الممكنة» (٣) .

(١) المرجع السابق ص١٢٥ - ١٢٦ .

(2) Ferdinand de Saussure, Curso de linguística general, Buenos Aires, Losada, 1969 (70ed.) p.60. Citado en :
- Fabián Gutiérrez Flórez : Teoría Y Praxis De Semióica Teatral. Valladolid : Secretariado de Publicaciones, Universidad, D. L1993. p.19.

(3) Charles Sanders Peirce, Collected Papers, Cambridge, Harvard University Press, 1931, p.35 (Versión española : Obra Lógico-Semiótica, Madrid, Taurus, 1987). Citado en :F. G. Flórez : Teoría Y Praxis, p.19.

وإذا كان البعض قد حاول التمييز بينهما مثل هيلمسليف L. Hjelmslev أو فرناندو لاثارو كاريتيرر ، أو حاول البعض عقد مصالحة بينهما تقسم عمل كل منهما مثل فابيان جوتييريت فلوريث الذى يرى أن «السيميولوجيا هى الدراسة العامة للعلاقات العامة للعلامات كعناصر نظم الاتصال و / أو الدلالة (وهى رؤية فلسفية ونظرية تماماً) ، بينما تهتم السيميوطيقا بالتحليلات الخاصة بالنظم العلاماتية المتضمنة فى السيميولوجيا العامة (سيميوطيقا الأدب ، المسرح ، السينما، الخ)(١) . وإن كان يميل فى النهاية إلى إطلاق مصطلح «سيميوطيقا» لتسمية علم العلامات اعتماداً على ماقررته اللجنة الدولية ، المجتمعة فى باريس عام ١٩٦٩ ، التى أحيت «الرابطية الدولية للدراسات السيميوطيقية International Association for Semiotics Studies» .

على أن نظرة فاحصة لهذا الأمر يمكن أن توجهنا إلى حل معضلة المصطلح ، فقد رأينا أن اطلاق الاسم جاء من الجانبين ، مرتبطاً أحدهما بالمعلم السويسرى سوسير ، أى بوجهة النظر الأوربية . وثانيهما بوجهة النظر الأمريكية ، ومن ثم فالتفرقة – إن كان ثمة تفرقة – يجب أن تقام على أساس مابين المدرستين من خلاف أو اتفاق ... ويبقى فى رأينا مصطلح «السيميولوجيا» أوفر دلالة على العلم وأفضل بالنسبة للغتنا العربية التى كثيراً ما أخذت أسماء العلوم بنهايتها اللاتينية الدالة على العلم : «الفسيولوجيا» ، «الجيولوجيا» ... الخ .

وأياً كان الأمر فإن كمال الدراسة الشكلية البنيوية يتم على يد السيميولوجى الروسى يورى لوتمان Yury M. Lotman فى «تحليل النص الشعرى» وفى «المضمون والبنية فى مفهوم الأدب» حيث ينطلق من مواقف شكلية فى تحليل الشعر فى إطار نظم التشابهات والتقابلات ، ويرى الشعر مشبعاً بالدلالة وهو يتكون من عدة نظم أو أنساق تتقاطع معاً فى سبيل توليد المعنى والدلالات الجديدة وهو مايشبه «كسر الألفة» التى سبق ذكرها ، ومن ثم كانت القصيدة بوصفها نظاماً لنظم ونسقاً لأنساق – لابد أن تقرأ أكثر من مرة لإدراك بعض البنى التى تغيب

---

(1) F. G. Flórez : Ob-cit : p.20.

فى القراءة الأولى . وينطلق لوتمان من قاعدة أساسية عند المدرسة الشكلية مؤداها أن الوظيفة الجمالية تتحقق حينما يكون النص مغلقاً فى ذاته وعلى ذاته ، حينما تكون وظيفته محددة بتوجهه نحو التعبير ، ومن ثم فبينما يكون السؤال : ماذا ؟ هو الأهم ، فى النص غير الأدبى ، فإن الوظيفة الجمالية تتحقق بالاتجاه نحو السؤال : كيف ؟ وعندئذ تصبح خطة التعبير نوعاً من الجو المهيمن ، مما يقتضى قيمة ثقافية مستقلة (١).

على أن أكبر اتصال للشكلية بالسيميولوجيا تم على يد موكاروفسكى ، أكبر منظرى حلقة براغ . وقد اتجه اهتمامه إلى تحليل اللغة الشعرية والأدبية بالنسبة للغة العادية «لغة الحياة اليومية من جهة» ، ودراسة الظوهر الجمالية التى يعبر عنها بالعلامات ، ومن ثم فإن العمل الفنى عنده علامة وبنية وقيمة يمكن أن يفسرها المتلقى ، وإذا لم يوضع هذا فى الاعتبار فإن العمل الأدبى سيفسر على أنه مجرد بناء شكلى أو كانعكاس لنفسية الكاتب ومن ثم فإن القيمة السيميولوجية للفن هى التى تعطيه طابعاً اجتماعياً . ومن خلال التحليل السيميولوجى يمكنه أن يتجاوز شكلية المناهج الذاتية (٢).

وفى كتابات موكاروفسكى الأخيرة يتحرك من موقف شكلى إلى موقف يلعب فيه القارىء أو المتلقى دوراً هاماً ، وهو يرى أن متلقى العمل يجب النظر إليه فى إطار مصطلحات اجتماعية ، وكثمرة لمجتمعه ، وكفرد منعزل . وفى بحثه الذى كتبه عام ١٩٣٨ : «الوظيفة الجمالية والقيمة ...» نرى أفكاراً سميولوجية يتقدم بها على التناولات السيميولوجية اللاحقة ، حيث يتحدث عن تغير العلامة فى العمل الأدبى وكيف أنها فى نفس الوقت إضعاف وتقوية له ، فهى إضعاف بمعنى أن العمل لايشير إلى واقعة محددة ، وقوة بمعنى أن العمل كعلامة له ارتباط غير مباشر (مجازى) بواقع حيوى لدى القارىء أو المتلقى . ومن ثم فإن العمل الأدبى يكون قادراً على الإشارة إلى واقع لم ينتج عنه وإلى نظم من القيم لم

(1) Yury M. Lotman : "The Content and Structure of the Concept of "Literature". In : Twentieth-Century Literary Theory, p.177.

(2) Ma del Carmen Bobes : Semiología de la Obra Dramática, Madrid, Taurus Humanidades,1987.

ينشأ ويتأسس عليها ... ويتناول بالحديث تحليل الطابع الإشارى للعمل الفنى ، وتفسير العلامة وهل هو فردى ، إلى أن يصل إلى أن العمل الأدبى علامة ، وموقف الفرد من الواقع ليس حكراً عليه بمعنى أن هناك من يشاركه .. والمفسر كائن اجتماعى وعضو فى جماعة (١) .

ولم تكن المساهمة الشكلية فى ثورة النقد الأدبى الجديد فى فرنسا قاصرة على الشعر ، وإنما برزت – وربما بصورة أكثر وضعية – فى فن القص .

لقد انطلق «علم القص» Narratalogie من مفهوم «الوظيفة» كما حدده بروب Propp (١٩٢٨) وطوره بريمون Bremond (١٩٧٠) وبارت Barthes (١٩٧٠) . وقد استطاع تقسيم الحكاية ، وهو مايمكن أن ينطبق على المسرح والسينما...» وقد بدأ الشكلى الروسى فلاديمير بروب Vladimir Propp بداية واعدة بعمله «مورفولوجيا الحكاية الشعبية ، الذى اختزل بجسارة كل الحكايات الشعبية إلى سبع «دوائر فعل» وواحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو «وظيفة» . وأى حكاية شعبية بعينها لاتفعل سوى التركيب بين «دوائر الفعل» هذه (البطل ، المساعد ، الشرير ، الشخص الذى يجرى البحث عنه .. الخ) بطرق نوعية» (٢) . وقد استطاع جريماس أن يجرى تعديلات على نموذج بروب عن طريق مفهوم الفاعل (صانع الحدث) actant الذى حدده فى ستة : الذات والموضوع ، والمرسل والمتلقى، والمساعد والخصم تبسيطاً لنموذج بروب .

ويحلو للشكلية أن تفرق بين القصة والعقدة ، فالقصة هى النظام الذى تحدث فى إطاره أحداث القص ، والعقدة هى فى الغالب التأريخية التى تقدم فى إطارها الأحداث إلى القارىء . وقد أدرك البنيويون المتأخرون مثل جيرار جينيت Gérard Genette أهمية تصفية هذه الفروق وتنظيمها ، مع ملاحظة أن هناك القصة وهى السرد المقدم إلى القارىء ، والخطاب الحالى الذى يقدمه الراوى. وقد استخدم جينيت ذلك فى تحليله لأعمال بروست .

(1) Jan Mukârovsky : Aesthetic Function ... in : Twentieth Century ...... :p.38.

(٢) تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ص١٣٠ .

ويشير لورى هوب ليفكوفيتش إلى آخر إسهامات الشكلية والبنيوية اللغوية ، وهو نموذج رومان ياكوبسون عن التوصيل :

السياق

الرسالة

المرسل ———————— المرسل إليه

اتصال

شفرة (كود)

ولكى يتم الفهم ، فإن كل حدث اتصالى يتطلب مرسلاً للرسالة ومستقبلاً لها، والرسالة نفسها ، ومعرفة السياق الذى تدور فيه الرسالة (فنفس الكلمات تعنى أشياء مختلفة فى سياقات مختلفة) ، معرفة الشفرة (اللغة الانجليزية ، أو لغة العلم ، إذا كانت الرسالة روشتة طبيب) ، وطريقة الاتصال (الكلمات على الورق ، خط التليفون) . لقد وجه نموذج ياكوبسون اهتمامنا إلى الطرق التى تتنوع فيها تبعاً لتأكيدها على مظهر معين من الموقف الاتصالى . وعلى سبيل المثال فإنه يومياً يركز على مرسل الرسالة ، تنبيهاً للمتلقى ، والسؤال «هل تسمعنى ؟» يركز على الاتصال، وهكذا . وطبقاً لذلك فإن ياكوبسون يخطط للوظائف الممكنة التى تنتمى إلى نموذجه فى التوصيل :

المرجعى

شعرى

التأثيرى emotive ———————— Conative الاختيارى ، الإرادى

phatic

metalingual

ميتا لغوى

ورغم أن هذه المشروعات ليست كافية ، لضم جميع عناصر التعبير إلا أنها صالحة كطريقة للوصف والتمييز بين النصوص وبين أجزاء النص (١).

١-٣-٣-٣ : نقد الشكل ، وتفكيك البنية :

كانت ثورة دريدا على البنية بمثابة ثورة على التمركز الصوتى عند سوسير، وتشكيك فى فكرة استقرار اللغة عند البنيويين التقليديين ، وضرب لحركة الفيمنولوجيا ، حيث «يرفض دريدا فكرة أن الفلسفة يمكن أن تعود بمسارها إلى الوراء إلى منطق المعنى والتجربة المستقاة من معطيات الوعى المباشر والمستخلصة منه» (٢) ويقدر مايشكك دريدا فى فيمنولوجيا هسرل والعودة إلى الدلالة المباشرة فهو يرفض منطقها فى العلاقة بين اللغة والفكر وعزلها لبنى التجربة ، والحكم عليها حكماً عقلياً ، «وقد قال هسرل : إن الأساس الحقيقى للمعرفة هو ذلك الموقف الذى يقضى بعدم قبول أى شيء بدون إثبات أو برهان ، وبذلك يمكن تعليق و«عزل» جميع الأفكار والمعطيات التى قد تكون من ناتجات الانخداع والتضليل . وهذا «العزل» للتجربة يعد أساساً لتلك الفلسفة الأمينة فى تناولها للكون، لأنها تمتنع على تخريب الشكوكية بكل أنواعه» (٣) . هذا الموقف العقلى فى التفكير الكلاسيكى جعل البنيويين يرون فيها خلطاً بين التعبير اللغوى والتعبير المنطقى ، وجعل دريداً فى تحليله لنصوص هسرل يريد إثبات بعدها عن الموضوعية ، وهو يرى «أن الفينومينولجيا تشتق معناها عمداً من العلاقة الحميمة التى يفترض أنها موجودة بين الوعى (أو إن شئت فقل الحضور الذاتى) وبين التعبير اللغوى . ويخلص هسرل إلى تباين جوهرى بين نوعين من الإشارة : الإشارة الموحية indicative والإشارة التعبيرية . والإشارة الأخيرة فقط هى التى توهب المعنى (الذى يقول له هسرل بالألمانية bedeutung) نظراً لأن الإشارة

---

(1) Lori Hope Lefkovitz : Creating the World : Structuralism and Semiotics. In : Contemporary Literary Theory .... p.65.

(٢) كريستوفر نوريس : «التفكيكية ، النظرية والممارسة» (ترجمة د. صبري محمد حسن) . الرياض دار المريخ للنشر ، ١٩٨٩ . ص١٠٣ .

(٣) المرجع السابق ص١٠٤ .

تمثل الغرض التواصلي أو قوة القصد intentional force التي تبث الحياة في اللغة. ولكن الإشارة الإيحائية على العكس من الإشارة في التعبيرية ، خالية من القصد التعبيري وتعمل كمجرد علامات «بلا حياة» في إطار نظام له معنى معرفي» (١) . ويترتب على ذلك أن يقترب الصوت من الحضور الذاتي كما كان الشأن في الفلسفة التقليدية . والحديث عن الثنائية المعروفة بين الجسد والروح ، أو اللفظ والمعنى . ولكن ينبغي ألا ننسى في خضم هذه التقليدية الفكرية أن المعنى ليس كامناً في التعبير ، وأن ليس له حضور مباشر في العلامة ، حيث تتسلسل المدلولات أو حيث المعنى «مبعثر أو مشتت على طول كل سلسلة الدالات : فلا يمكن تثبيته بسهولة ، وليس حاضراً تماماً أبداً في أي علامة منفردة ، بل إنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب» (٢) . كل هذا يجعلنا نركز على زمنية اللغة وتجددها ، وتعليق المعنى وإحالة الدال إلى دال آخر ، حيث تظل الكلمات مبرقشة بمعان وآثار من علامات أخرى ، مما ينفي نقاء العلامة تماماً . هذا التمركز حول الصوت أو حول الكلمة أو تدعيم الفصل بين الدال والمدلول عند سوسير تبعاً لقانون اعتباطية العلامة هو سمة من سمات الفلسفة الغربية ، جعلها في بحثها عن المدلول المتجاوز (٣) transcendental الذي يمكن أن تشير إليه كل العلامات جعلها تجده فيما سمي بالمطلق أو أصل الوجود ، أو العقل الفعال، إنها تجده في «الرب ، الفكرة ، روح العالم ، الذات ، الجوهر ، المادة ... الخ»(٤) .

---

(١) المرجع السابق : ص١٠٨ .

(٢) تيري إيجلتون : المرجع المشار إليه : ص١٥٦ .

(٣) راجع : كاظم جهاد : «مدخل إلي قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية» فصول ، القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣ ، ص٢٠١ حيث يترجمها «المدلول المتعالي» ، وراجع أيضاً : تيري إيجلتون : المرجع المذكور ، حيث يذكرها المترجم «المدلول المفارق» ص١١٥٩ ، بينما تظهر في مواضع أخري «المتعالي» .

(٤) تيري إيجلتون : المرجع السابق : ص١٥٩ .

من هنا جاءت فكرة التخلى عن المركز ، ويستشهد دريدا على ذلك بنقد نيتشه للميتافيزيقا ، ونقد فرويد وهيدجر . ويرى دريدا أنه «ربما كان من الضرورى أن نبدأ فى التفكير فى أنه لم يكن ثمة مركز ، وأن المركز لم يكن له موضع طبيعى ، وأن مكانه لم يكن ثابتاً بل كان وظيفة ، نوعاً من اللاموضع حيث يدخل عدد من العلامات البديلة التى لاحصر لها فى اللعبة» (١) .

وإذا كانت البنيوية قد عشقت التعارضات والثنائيات فإن التفكيك جاء ليحطم هذه التعارضات أو ليدمرها جزئياً ، وكذلك ليظهر أن هذه التناقضات نفسها يدمر بعضها بعضاً ، وبذلك يهدم الفلسفة من داخلها . ولعل أبرز ماتحققت فيه آراء التفكيكية هو ماطبقه دريدا على ليفى شتراوس حيث «راح يهدمه من داخله ، لينتهى إلى القول بأن ثمة تفسيرين «للبنية والعلامة واللعب الحر» ، أحدهما يبحث عن فك الشفرة ، يحلم بفك شفرة حقيقة أو أصل حر من اللعب ومن نظام العلامة ، ويعيش كما يعيش المنفى الحاجة إلى التفسير . أما الآخر الذى لايتجه طويلاً إلى الأصل ، فيؤكد اللعب ويحاول أن يعبر إلى ماوراء الإنسان والانسانية» (٢) .

ويدلنا نقد إيجلتون للعلامة الواقعية أو التمثيلية عند بارت على موقف عام ينسحب على الميراث الشكلى كله : «إن العلامة بوصفها «انعكاساً» أو «تعبيراً» أو «تمثيلاً» تنكر الطابع «المنتج» productive للغة : تكبت حقيقة أن لدينا «عالماً» فقط لأن لدينا لغة تدل عليه ، وأن مانعده «واقعياً» مرتبط ببنيات الدلالة المتغيرة التى نعيش فى إطارها . وعلامة بارت «المزدوجة» - العلامة التى تؤمىء إلى وجودها المادى الخاص فى نفس الوقت الذى تنقل فيه المعنى - هى حفيدة اللغة «الإغرابية» للشكليين وللبنيويين التشيكيين ، للكلمة «الشعرية» لدى ياكوبسون التى

(1) Jacques Derrida : Structure, Sign, and play in the Discourse of the Human Sciences" in : Twentieth-Century Literary Theory, p.151. Reprinted from the Structuralist Controversy : The (Baltimore,1972), pp.247-65.

راجع كذلك ترجمة لهذه المقالة والمناقشات التي دارت حولها في العدد سابق الذكر من فصول بعنوان : البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية . الصفحات من ٢٣٤ إلي ٢٥٠.

(2) Ibid, p.153.

تتباهى بوجودها اللغوى المحسوس» (١) . ويؤكد إيجلتون أن الذرية المباشرة للشكليين تتمثل فى الفنانيين الاشتراكيين فى فايمر ومنهم بريخت . وهم من استخدموا الإغراب الذى كان لدى ياكوبسون وشكلوفسكى مجرد وظائف لفظية لأهداف سياسية ، وأصبحت أدوات الإغراب شعرية وسينمائية ومسرحية لنزع طبيعية «نزع ألفة» المجتمع السياسى .

لعل هذا يكون مدخلاً إلى نقد الشكلية .

١-٤ : نقد الشكلية :

لايمكن القول بأن خطاب الشكلية قد أصبح خارج النظام ، فالخطاب الشكلى داخل فى كل نظام ، لكن الذى ينبغى أن يلفت انتباهنا هو محاولات الإفادة من الشكلية الروسية والمورفولوجية «الألمانية» وتطوير نموذج بروب ، وما إلى ذلك .

وتمضى بنيوية براغ كاستمرار للشكلية الروسية . ويلقى ياكوبسون - كما رأينا - هناك «مهيمنته» ، ويتأثر موكاروفسكى التشيكى بالشكلية الروسية . ويركز على دور القارىء ، ويرى القارىء ثمرة لمجتمعه وإيديولوجياته ، ويتقدم موكاروفسكى عام ١٩٣٨ على الأفكار السيميولوجية . وفى إطار ذلك كله يأتى موقف باختين / ميدفديف - الذى سبق أن عرضنا له - وإذا كان البعض قد اعتبر بحثهما نقدا للشكلية (٢) ، فهو - كما سبق أن ذكرنا - نقد داخلى ، بغية تطوير فكرة الشكل نفسها ، وتأسيس نظرية للأنواع الأدبية توضع فى السياق الحوارى الاجتماعى عند باختين ، وهو ماسنعود إليه فيما بعد .

ولقد ظلت الشكلية فى تطور مستمر ، قبل أن تدخل النظم الأخرى ، حيث كان الشكليون يجعلون منهجهم محايثاً للدراسة مما جعل نتائج دراساتهم المتأخرة تبدو شديدة الاختلاف عن نتائج الدراسات الأولى ، حيث كان هذا النهج يقتضى منهم تعديل مواقفهم ومقارباتهم إزاء إمكانيات كل موضوع . وقد أدى هذا إلى أن يغير النقاد موقفهم إزاءهم عدة مرات ، فقد فتن تودورف فى البداية «بالتقنية

---

(١) إيجلتون : المرجع المذكور ص١٦٥ .

(٢) بييرزيما : النقد الاجتماعي ، نحو علم اجتماع للنص الأدبي . (ترجمة عايدة لطفي) ص٦٤ .

الأدبية» عندهم ، ثم تصور أن عندهم «شعرية» أو نظرية أدبية راح يفتش عنها رغم إعلانهم أن العلم مستقل عن النظرية ، ووجد عندهم «أحد المذاهب المنهجية البالغة الاكتمال . واليوم قد يلامون على أنهم لم يفكروا إلا في المنهجية . وذلك مايبرز - مرة أخرى - أن النزعة الوضعية الساذجة في العلم ، تكون دائماً خادعة. فذلك ، على الأصح ، مؤشر ظاهرة شائعة لدى الاختباريين : أعني فقدان الوعي بإمكانياتهم ، وحتى بماهية الإجراء الذي يقدمون عليه» (١) وهاهو تودوروف في مرحلة «أخيرة يعدهم فقط كظاهرة تاريخية : إن ماكان يهمني لم يكن مضمون أفكارهم ، بقدر ماكان منطقهم الداخلي ومكانهم في تاريخ الإيديولوجيات» (٢) .

ولم تكن ثنائية الدال والمدلول عندهم شديدة الوضوح ، فالتفرقة بين شكل العلامة ووظيفتها تأتي في إطار موحد للشكل ، بحيث يحدث تداخل بينهما ، مما أدى إلى وضع عناصر شكلية خطأ تحت مقولة المعنى - كما يلاحظ تودروف - ويضرب لذلك مثالاً «أن السفر بحثاً عن وسيلة عيش» لم يكن عنصراً بالنسبة للرواية الشطارية Picaresque في القرن السادس عشر . لكنه سيغدو ، فيما بعد ، مجرد نسق يمكن أن تكون له وظائف متنوعة : فهو يسمح للكاتب بربط أوضاع مختلفة مع المحافظة على نفس البطل (وظيفة أولى) أو بالتعبير عن انطباعاته حول مختلف الأماكن التي زارها (وظيفة ثانية) أو بتقديم صور وصفية Portrait لشخصيات ماكان لها ، في ظروف أخرى ، أن تجتمع في نفس الحكاية (وظيفة ثالثة) ، الخ» (٣) .

ويتحدد حل هذه المسألة عنده بجمع الدلالة والوظيفة في مفهوم واحد هو «مفهوم الدلالة الوظيفية Signification fonctionnelle الذي «يسمح لنا بأن نضع، في نفس المستوى عناصر بالغة الاختلاف مثل الإيقاع ، والبناء الصوتي ،

(١) ابراهيم الخطيب : نظرية المنهج الشكلي (ترجمة لنصوص الشكلانيين الروس) ص١٩.
(2) Tzvetan Todorov ; Crítica de laCrítica, p.17.
(٣) أ. الخطيب : المصدر السابق ص١٩ .

والفونولوجى ، وأنساق التركيب ، والأوجه البلاغية .. الخ» (١) .

وحينما يحدد الشكليون الشعر بوظيفته أو باستقلال لغته وذاتيتها فإنما يعطونه تعريفاً وظيفياً ، ويقودهم ذلك إلى البحث عن لغة غايتها فى ذاتها ، لاتشير إلى شىء خارجها ويرى تودورف أنها لغة مقصورة على ماديتها من أصوات وحروف، وأنها لغة ترفض المعنى ، ويجد مصداقاً لذلك فيما دعا إليه شكلوفسكى وياكوبسون فى شعر ماوراء العقل ، وجاكوبنسكى وبريك Brik فى قيمة الأصوات المستقلة وأهميتها رغم العلاقات المتداخلة بين الصورة والصوت ، ليتساءل تودوروف بعد ذلك كله عن شرعية وجود لغة ترفض المعنى : «ألا يكون قصر اللغة على مجرد كونها شيئاً مادياً محواً للخصيصة الجوهرية للغة ، الصوت والمعنى ، الحضور والغياب فى نفس الوقت ؟ » (٢) وهو إذ يرى أن الإجابة على هذا السؤال تكشف عن طابعه العبثى ، ينتقل إلى إجابة ثانية أكثر تجريداً وأقل حرفية وأقل جوهرية ، تكمن فى القول بأن اللغة الشعرية تحقق وظيفتها ذاتية الغائية (بمعنى غياب كل وظيفة خارجية) بكونها أكثر تنظيماً من اللغة العملية أو اللغة اليومية» .

وفى محاولة من تودورف لإثبات انتساب الشكلية إلى الرومانسية الألمانية يتتبع فكرة ذاتية الغائية عند كارل فيليب مورتس karl Philipp Moritz وكانط ، وفكرة ازدياد الانتظام الداخلى فى العمل الأدبى لتعويض افتقاد الوظيفة الخارجية عند شيلينج Schelling ، وتبريرات التكرارات الصوتية بالحاجة إلى تأكيد الطابع المستقل للخطاب الشعرى عند شليجل . ويتساءل عما إذا كان الشكليون على وعى بنسبهم إلى الألمان ، ويرى أن الأفكار الرومانسية ربما وصلتهم عن طريق الرمزيين الفرنسيين أو الروس ، رغم تصريحات ياكوبسون حينما أنكر فى عام ١٩٣٣ هذه التشابهات التى بدت له مبالغاً فيها حيث قال «يبدو أن تلك المدرسة (الشكلية) (....) تدافع عن الفن للفن وتتبع خطى جماليات كانط (...)

(١) المرجع السابق ص١٩ .

(2) Todorov : Ob. Cit.. : p20.

فلاتينيانوف ولا موكاروفسكى ولا شكلوفسكى ولا أنا دعونا إلى أن الفن يكتفى بذاته «(ماهو الشعر ؟) » .

وينقب تودورف فى كتابات ياكوبسون نفسه وخاصة فى حديثه عن نوفاليس Novalis ومالارميه ليؤكد انتماء الشكلية إلى الرومانسية الألمانية ، لينتهى إلى القول «إن النسب لايعلى التماهى ، ومن المؤكد أنه لاشليجل ولا نوفاليس كان بإمكانهما كتابة التحليلات النحوية التى كرسها ياكوبسون للشعر ، ولابودلير الذى يسعد ياكوبسون بالإشارة إليه فى كتاباته المتأخرة . وذلك لأن الاختيار الإيديولوجى (تعريف اللغة الشعرية) الذى يشارك فيه الشكليون الرومانسيين لايكفى لكى يسم عملهم كلية ، ولايستوى لدينا معرفة أن نوفاليس يكتب مقطوعات شعرية وياكوبسون مقالات فى المجالات المتخصصة . ومع ذلك فإن هذا التصور الشعبى للشلكيين لاينتمى إليهم وحدهم ، وعن طريقه يظلون تابعين تماماً للإيديولوجية الرومانسية» (١) .

وأياً كان مايريد تودورف إثباته فإن الشكلية لن تقاس إلا بقدر زعزعتها للفكر النقدى والخطابات التى تلتها .

ويعرض تودورف لمفهوم اللغة الشعرية وتعريف شكلوفسكى لها الذى يركز فيه على دور القارىء للغة وإدراكه ، ويتخلى بذلك عن فكرة الذاتية الغائية ، لكنه يخلط بين المنهجين دون وعى منه بالمصاعب التى يثيرها ، إلى أن يأتى ياكوبسون بعد خمسة عشر عاما ليعقد مصالحة بين المنهجين فى تركيزه على أن العلامة يجب ألا تختلط بالشىء ، وشرحه لفكرة التطابق بينهما ، وحضور الشىء وغيابه ، لأن انعدام هذا التناقض يجعل العلاقة بين العلامة والمفهوم أوتوماتيكية ، ووظيفة الشعر أن يحمينا من هذه الآلية .

ويفسر تودوروف هذا المعنى فى إطار علم الدلالة العام ، وعلى نهج كورزيبسكى Korzybski : إن العلاقة الآلية بين الكلمات والأشياء كريهة لكليهما ، ذلك لأنها تخرجهما من الإدراك ، وهى فقط فى صالح الفهم العقلى . ويكسر

(1) Todorov : Ob. Cit, pp.24-25.

الآلية نكسب في المجالين : فندرك الكلمات بوصفها كلمات ، وندرك الأشياء بوصفها أشياء أيضاً ، كما لو كانت «في الواقع» خارج كل تسمية» (١) .

وفي نهاية نقده للشكلية يلاحظ تودوروف قلة التنظير الجمالي للفن عند الشكليين، لأنهم كرسوا الجانب الأعظم من نشاطهم للجوانب العملية . ويرى كذلك أن ثمة فجوة بين مفهومهم الأول للغة الشعرية وتطبيقاتهم ، وهو نفس مالاحظه ياكوبسون من اختلاف وعود الشكلية عن إنجازاتها ، وما ذكره إيخنباوم من أن «كل حركة أدبية أو علمية إنما يجب أن تحاسب قبل كل شيء اعتماداً على العمل الذى أنتج وليس من خلال بلاغة بياناتها» (٢) .

وقد حدد إيخنباوم الهدف الجمالي للشكلية وارتباطه بالأدب بوصفه موضوعاً للدراسة : «إن مانتسم به ليس «الشكلية» كنظرية جمالية ولا «المنهجية» كنظام علمي مكتمل ، وإنما الطموح فقط إلى خلق علم مستقل للأدب على أساس الملامح النوعية للمادة الأدبية» (٣) .

وقد وجهت إلى الشكلية نقدات كثيرة من داخلها ومن خارجها ، ولعل من أهمها عدم اهتمام الشكليين بالسياق التاريخي أو القيمة الجمالية للعمل الذى يحللونه، وأنهم اكتفوا في تحليلهم بأن يؤكدوا قيمة الأشكال الجديدة والمدهشة ومن ثم فقد «تعود المذهب الشكلي أن يعاني من علتين ، الأولى تفضيله الأدب الغني في أشكاله وألغازه ، وغايته الخفية ، ورموزه الغامضة ، وبما أن مثل هذا الأدب يسمح للمحلل بحرية أوسع فإن المنهج الشكلي يهدف ، مشكوراً ، إلى أكثر من تقويمه . والثانية ، أنه يفضل لغة علمية حملت هؤلاء النقاد على أن يلغوا من التحليل الجوانب النفسية والجمالية ، لأنه لايمكن الإمساك بها علمياً . وهكذا ، عندما يبقون وحدهم مع هيكل الموضوع يزيفون العمل ويفقرونه ، ومع إرادة ممتازة في الدقة يبعدون الجهاز التاريخي الاجتماعي النفسي ، ويصفون

(1) Ibid : p.p.28.

(٢) أ. الخطيب : ص٣٦ .

(3) En : Todorov : p.30.

الخصائص البنائية لصفحة ، ولكن تفلت منهم عناصر ذات قيمة عالية» (١) .

وبما أن الخطاب الشكلى قد ظل مستمراً فى الخطابات التالية التى فرضها التطور العلمى للتحليل البنيوى فى اللسانيات ، وبما أن الخاصية الأساسية للشعر لسانية ، فإن تصويبات كثيرة طرأت على الشكلية ، وطورتها فى داخل أنساق جديدة للبنية .

١ - ٥ : نحو علم مقارن للشكل :

١-٥-١ : المورفولوجيا لغويا :

ارتبطت كلمة «المورفولوجيا» بعدة مجالات منها الفلسفة ، حيث كانت المورفولوجيا المثالية نظرية فلسفية ازدهرت فى أواخر القرن الثامن عشر ، حاولت أن ترى فى الخطط ذات التنظيم الحيوى (البيولوجى) فكرة بناءة بالمعنى الأفلاطونى .

والأساس البيولوجى فيها أنه إذا كان «التشريح» يدرس استعدادات الأجهزة العضوية وبنيتها فإن «المورفولوجيا» – على عكس ذلك – تحاول شرح الأحداث المكتشفة عن طريق «التشريح» . وهى فى الواقع «نظرية التشريح» أو هى جزء من علم الأحياء يتناول شكل الكائنات العضوية .

أما فى اللغة فهى دراسة أشكال الكلمات (وتصريفاتها واشتقاقاتها) وتكوينها . وهى تضم فى نفس الوقت دراسة تكوين الكلمات عن طريق الاشتقاق والتركيب ، والتعديلات الاشتقاقية التى تعانى منها الموضوعات لتتحول إلى أسماء ، وأفعال ... الخ . والمورفولوجيا هى – إذن – علم أشكال العلامات اللغوية . وليس هدفها فقط هو التحقق من الاختلافات فى الشكل طبقاً للاختلاف فى الوظيفة ، وإنما هى أيضاً تهدف إلى شرح هذه الاختلافات المتعلقة بظواهر سابقة (٢) .

إن هذا المعنى المرتبط بالتشريح والأحياء من جهة ، والفلسفة واللغة من جهة أخرى ينبىء عن تعددية الخطاب المورفولوجى ، وخصائص هذه التعددية

(١) إنريك أندرسون إمبرت : مناهج النقد الأدبي ص١٧٤ .

(2) La Rousse : Morfología : VII,477-478.

فى كل جانب منها ؛ فمن الجهة الحيوية (البيولوجية) والتشريحية ينم عن ارتباطه بالناحية العضوية فى الأجهزة الحيوية ، إلى جانب دلالته الواضحة على الناحية التنظيرية ، فهو ليس تطبيقياً ، وإنما هو بمثابة نظرية للتشريح – مما يذكرنا بكتاب نورثروب فراى : «تشريح النقد» – ، ومن الجهة الفلسفية اللغوية نرى جانبين : ينتمى أحدهما إلى القرن الثامن عشر حول نظرية فلسفية بيولوجية ، وينتمى ثانيهما إلى علم اللغة الحديث ، إذ ليس الهدف منه مجرد دراسة الاشتقاقات والتركيبات وما إلى ذلك وحسب ، وإنما هو يهدف إلى أن يكون «علم أشكال العلامات اللغوية» .

لعل فى هذا التعريف الأخير مايقربه أكثر من الخطاب الحالى ، الذى نحاول إرساء دعائمه فنحن كذلك نبحث عن «علم أشكال العلامات الأدبية» ، أو علم الشكل الأدبى ، أو علم مقارن للشكل .

١-٥-٢ : علم الأشكال المقارن :

فى سيرنا نحو بلورة مفهوم مقارن للشكل الأدبى نعثر على خطابات تتماس أو تتقاطع معه سلباً وإيجاباً ، ولابد للأولى أن تفسح له الطريق كما أن على الثانية أن تنير هذا الطريق وترعى خطاه فيه . ويمكن صياغة كل هذه الخطابات فيما يلى : نظرية الأدب / فلسفة الأدب / علم الأدب / الأنواع الأدبية / علم النص .

أما الأول منها فمفهوم أصبح كلاسيكياً إلى حد كبير ، فهو فى صياغة كبار منظريه فى القرن العشرين – رينيه ويليك وأوستن وارين – يدرس مبادىء الأدب ومقولاته ومعاييره ، وقد يضم إليه النقد الأدبى وتاريخ الأدب ، (كما فعل الاثنان فى كتابهما[1]) . وقد يطلق عليه بالانجليزية «الأدب العام» "General litera-ture" ، وهو غير «الأدب العام Littérature générale» بالفرنسية .

(1) René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature. U.S.A 1949, Re-printed1963. England, Penguin Books Ltd.,1978.
راجع ترجمة عربية له بعنوان «نظرية الأدب» ت. محيي الدين صبحي . دمشق . المجلس الأعلي لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ .

ولذا فقد آثر البعض أن يطلق على هذا الفرع من المعرفة «فلسفة الأدب» بدلاً من «نظرية الأدب» . ويحددونه «بتأمل مجرد للظواهر الأدبية والمفاهيم والأشكال والمناهج» (١) ويفرقون بين المؤرخ وفيلسوف الأدب والمقارن باهتمام الأول بالحالات الخاصة دون وضع القواعد والقوانين إلا بحذر شديد . أما الآخران فيهرولان إلى صيغ تبدو دائماً أكثر تركيباً ، فالفيلسوف - وهو أكثر استنتاجاً - ينطلق من الفكرة العامة ، ويختبرها عن طريق المثل ؛ أما المقارن - وهو أكثر استقراء - فيكتشف الأحداث ، ويحددها ، ويحللها» (٢) .

ولانستطيع أن نقفز إلى المقارنة دون أن نمر بخطاب آخر ، هو «علم الأدب» ، الذى حاولت خطابات أخرى أن تحتويه أو تمتلكه كالأسلوبية التى رأت نفسها ممثلة للنقد الأدبى كله ، وهو ما أدانه رينيه ويليك وأطلق عليه «الاستعمار الأسلوبى الحديث» ، ويصل داماسو ألونسو إلى أبعد من ذلك حيث تصبح الأسلوبية عنده علم الأدب كله ، و «الأسلوب هو الهدف الوحيد والكلى للبحث العلمى للظاهرة الأدبية» (٣) .

وحينما يدعو رولان بارت إلى علم الأدب فإنه يعرف سلفا أن هذا العلم لايمكن إلا أن يكون علماً للأشكال الأدبية (٤) .

فإذا كانت فلسفة الأدب تتأمل - فيما تتأمل - الأشكال ، وإذا كان علم الأدب علماً للأشكال ، وإذا كان الأسلوب هو الشكل ، فإن دعوة إيتامبل (٥) إلى دراسة الأساليب دراسة مقارنة تفتح الباب أمام استهلال علم مقارن للأشكال الأدبية . وتأتى فى نفس الإطار دعوته إلى دراسة العروض دراسة مقارنة ، وكذلك الصور والبنية .

---

(1) C. Pichois et A. M. Rousseau : La Littérature Comparée.
راجع ترجمتنا لهذا الكتاب ، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ٢٠٠١ ، ص١٨٢.
(٢) المرجع السابق : ص١٨٣ .

(3) Jose María Paz Cago : La Estilística, p.31.

(٤) راجع تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ص١٦٦ .

(5) Etiémble : Comparison n'est pas raison. Crise de la littérature comparée. Paris Gallimard,1963, pp.89-90.

ويختلط مفهوم الشكل بمفهوم النوع الأدبى أو الجنس الأدبى عند البعض ، حيث يرى جيرارجينيت أن الشعر الغنائي عند كنتيليان لم يعد «سوى جنس من الأجناس غير السردية وغير الدرامية ، فهو بالتالى جنس - وفى الحقيقة شكل - نطلق عليه «الأنشودة الغنائية» (١) . ويختلط كذلك عند بيير زيما ، الذى يفسره سوسيولوجيا ، حيث يرى «أن الجنس بوصفه» شكلاً يجسد معنى اجتماعياً محدداً»(٢) .

إن ذلك كله يدعونا إلى القفز لمعرفة كيفية تحديد الأشكال . إن ميدفديف/باختين فى مقالهما يعزوان هذا الدور إلى الشعرية حيث يجب أن توجه الشعريات الاجتماعية إلى التاريخ الأدبى ، ولابد من تفاعل بين هذين الحقلين . فالشعرية تزود تاريخ الأدب بالاتجاه نحو تصنيف مادة البحث الأدبى ، وبالتعريفات الرئيسية لأشكاله وأنماطه ، والتاريخ الأدبى يجعل تعريفات الشعرية أكثر مرونة وديناميكية ويجعلها ملائمة لتنوع المادة التاريخية (٣) .

وإذا كانت هذه المصالحة بين الشعرية والتاريخية قد حددت لنا مصدر التعرف على الأشكال الأدبية ، فإنه يبقى أمامنا أن نتعرف على تفصيلات مورفولوجيا الأدب أو علم الأشكال الأدبية .

تأتى الدعوة إلى مورفولوجيا الأدب فى إطار الفصل الخاص بالبنيوية الأدبية ، الذى عقده كلود بيشوا وأندريه م. روسو فى كتابهما امتداداً لما أشار إليه إيتيامبل عن مقارنة البنية والصور والعروض .. الخ . لكن لهما فضل توسيعه وترسيخ الدعوة إليه . وتفصيل كثير من مسائله . وتأتى هذه الدعوة بغية تحقيق دراسة منهجية ، تستخدم الإحصاء وترسم المنحنيات والخطوط البيانية وتقوم بتحليل العناصر ، وتتعمق لتصل إلى البنى وهى أشكال التأليف (الغنائية والدرامية والروائية) أو التعبير (المفردات ، والكلشيهات ، والصور ، والنغمات) . وتبعاً

---

(١) جيرار جينيت : *مدخل لجامع النص* (ترجمة عبدالرحمان أيوب) . *الدار البيضاء*، دار توبقال للنشر ط. الثانية ١٩٨٦ ص٣٦-٣٧ .

(٢) بيير زيما : *النقد الاجتماعي* ص٦٤ .

(3) P. N. Medvedev/M.M. Bakhtin : Ob. cit. p.33.

للمفهوم الموحد للشكل – الذى سبق أن أشرنا إليه – تبحث هذه الدراسة فى كيفية تحول الطبيعة أو الواقع إلى كلمات تعكس حياة الفرد الداخلية ، وحياة الغير ، لكى تمتزج فى النهاية بالمجتمع أو بالبنى الجماعية . وهى تدرس كذلك جماليات الترجمة لاتاريخها .

يتخذ الشكل فى مورفولوجيا الأدب معنى التقنية التى تعاون فى صنعها عدة أجيال ، وربما نسبت إلى أفراد عباقرة ، وقل أن يخترعها منظر . ويمكن دراسة التقنية المسرحية كما تدرس تقنيات الرواية والشعر بطريقة نقدية وصفية (شعرية) . وفى إطار علم الأشكال الأدبية توجد الأنواع الأدبية الحقيقية والافتراضية . وعلم الشكل المقارن يتسم بالمرونة فى تعريفاته ، فهو يقوم على تعدد السمات والخصائص ، انتقالاً من المحلى القومى إلى العالمى . والنوع – فى اقترابه من الشكل والبنية – هو الذى يحدد اختيار الموضوع والأسلوب والنبرة التى كتب بها . ولايخضع النوع للدراسة المقارنة إلا إذا عبر عن ملمح إنسانى عميق ، تغيب فيه البنية الثابتة . إن الأدب المقارن عليه فى هذه الحالة أن يدرس الثابت والمتحول فى البنية ، لأن الشكل والبنية والنوع ليست تجريدات ، وإنما هى تلبية لحاجة ، متجسدة فى مكان وزمان ولغة ، ومن ثم يظل فيه عنصر ثابت كالعنصر التراجيدى ، والكوميدى ، والساخر ، .... الخ بينما تتحول عناصر أخرى ، حتى تموت هذه الأشكال .

لكن أشكال التأليف ليست الوحيدة فى هذا المجال ، فيمكن أن تدرس أشكال التعبير أيضاً دراسة مقارنة ، وقد بينا دور الشكلية الروسية فى ترسيخ هذه القيمة الشعرية . وإذا كانت الشكلية تحمل بين جوانبها بعض المآخذ التى تؤخذ عليها فإن ذلك لايلغى قيمة هذا النوع من الدراسة ا لتى تقوم على جمل بعينها أو قطع من جمل وعمل إحصاءات بأمثلة كثيرة ، ودراسة أحداث جوهرية بحيث تكشف التلاعب بالأسلوب واللفظ والنغمة وعلاقة الكلمة بالفكر .. ويدخل فى ذلك أيضاً النظم المقارن أو العروض المقارن . وترجع فكرته إلى عام ١٨٤١ حيث أعلن إديليستان دى ميريل فى «بحثه الفلسفى حول قانون النظم وأشكاله» أنه «قبل البحث تحت أى التأثيرات الأدبية نما خيال الشعب ، وأى فعل يمارس هذا الخيال بدوره

فى تطور الأمم الأجنبية ، نشعر بالحاجة إلى اختبار الدور الذى يقوم به النظم فى التاريخ المقارن للآداب» فالرباعية Cuarteta ، والقافية الثلاثية Terza rima ، والثنائية هى مؤلفات أكثر شيوعاً ؛ والشعر الحر ، والشعر الأبيض ، والقافية ، والإيقاع ، والمعجم النثرى أو الشعرى ، كلها مشكلات عامة ، وكل هذا لم يدرس إلا نادراً . كيف يكون الشعر مرتبطاً ببعض التقنيات التى لم تعد تعجب الذوق ولا تمثل الشعر ؟ وهو موضوع جيد لمقارن يدرس العصور الوسطى . فماذا نفهم ، تبعاً للآداب المختلفة ، بقصيدة النثر ؟ بل إن مفاهيم الشعر والنثر التى درست بطريقة مقارنة قد تتيح توضيح مفهوم الأدب إلى حد ما» (١) .

وعلى الحدود بين الأدب والفن تقع الدعوة إلى دراسة «التراسل بين الفنون» كدراسة الإيقاع فى واجهة المبنى ، والسينما والرواية والتنافس بينهما ..

إن الخطاب هنا يتحرك من الأدب إلى الفن وإلى خطابات أخرى ، وينزلق من العمل الأدبى إلى النص .

لكنا توقفنا عند علم مقارن للشكل نتبين عنده تفاصيل العمل التطبيقى والشروع فيه ريثما نتوقف وقفة أطول فى المستقبل عند العروض المقارن ، وبنية اللغة الشعرية .

---

(1) Claude Pichois et A. A. Rousseau : Ibid

راجع ترجمتنا لهذا الكتاب ، ص٢٤٣ .

"المصادر والمراجع"

أولاً : بالعربية :

١ – الخطيب ، إبراهيم : نظرية المنهج الشكلى – نصوص الشكلانيين الروس . (مترجم) لمجموعة من المؤلفين . الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط ، ومؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٢ – أندرسون إمبرت ، إينريك : مناهج النقد الأدبى (ترجمة د. الطاهر أحمد مكى) القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٩١ .

٣ – إيجلتون ، تيرى : مقدمة فى نظرية الأدب (ترجمة أحمد حسان) القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة . سلسلة كتابات نقدية ١١ ، عدد سبتمبر ١٩٩١ .

٤ – ب. برونل وآخرون : النقد الأدبى (ترجمة د. هدى وصفى) ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ .

٥ – بيشوا ، كلود ، وروسو ، وأندريه . م : الأدب المقارن . (ترجمه كاملاً عن الفرنسية والإسبانية مع حواشى المترجم الإسبانى ، وقدم له ، وعلق عليه د. أحمد عبدالعزيز) ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، نوفمبر ٢٠٠١ ، مصححة ، ومزودة بملحق عن : بيبليوجرافيا الأدب المقارن فى العالم.

٦ – تودوروف ، تزفيتان : نقد النقد (ترجمة د. سامى سويدان) ، بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، بوزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦ .

٧ – جهاد ، كاظم : «مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية» . فصول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣ .

٨ - جينيت ، جيرار : مدخل لجامع النص (ترجمة عبدالرحمان أيوب) . الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر . ط. الثانية ، ١٩٨٦ .

٩ - روب جرييه ، ألان : نحو رواية جديدة (ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى) ، القاهرة ، دار المعارف بمصر (د. ت) .

١٠ - زيما ، بيير : النقد الاجتماعى - نحو علم اجتماع للنص الأدبى (ترجمة عايدة لطفى) ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩١ .

١١ - طودوروف ، تزفيطان : الشعرية (ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة) ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٨٧ .

١٢ - فضل ، صلاح : علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته . جدة ، كتاب النادى الأدبى الثقافى (٤٦) ، أبريل ١٩٨٨ .

١٣ - نوريس ، كريستوفر : التفكيكية ، النظرية والممارسة . (ترجمة د. صبرى محمد حسن) ، الرياض ، دار المريخ للنشر ، ١٩٨٩ .

١٤ - وليك ، رينيه ، ووارين ، أوستن : نظرية الأدب (ترجمة محيى الدين صبحى) ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ .

١٥ - ياكوبسون (ر. جاكبسون) : نحو علم للفن الشعرى . فى : «نظرية المنهج الشكلى» (ترجمة إبراهيم الخطيب) ، الرباط ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، وبيروت - مؤسسة الأبحاث العربية ط١ ، ١٩٨٢ .

ثانياً : بغير العربية :

1 - Bobes Naves, María del Carmen : Semiología de la obra dramática. Madrid, Taurus Humanidades,1987.

2 - Brooks, Cleanth : "The Formalist critic", in : Twentieth-Century Literary Theory, Reprinted from the kenyon Review,13 (1951).

3 - Derrida, Jacques : "Structure, signe and play in the discourse of

the human science" in Twentieth...", Reprinted from : The Languages of Criticism and the Sciences of Man, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore,1972).

4 - Doughlas Atkins, G. And Laura Morrow : Contemporary Literary Theory. United Sates of America, Macmillan,1989.

5 - Etiémble : Comparison n'est pas raison. La Crise de la Littérature Comparée. Paris, Gallimard,1964.

6 - Gutiérrez Flórez, Fabián : Teoría y Praxis de Semiótica Teatral. Valladolid : Secretariado de Publicaciones, Universidad, D.L,1993.

7 - Hope Lefkovitz, Lori : Creating the World : Semoitics. In : Contemporary Literary Theory.

8 - Jacobson, Roman, "Linguistique et Poetique" in : Essais de Lenguistique Générale. Ed. de Minuit,1963; reed. Le Seul,1970, coll. "points".

9 - Jacobson, Roman : Linguistics and Poetics" in :Twenteith-Century...

10 - Jacobson, Roman : "The Dominant" in Twentieth-Century.

11 - Lotman, Yuri M. : "The Content and Structure of the Concept of Literature :". In : Twentieth...

12 - Medvedev, P.N./Bakhtin, M.M. : "The Object, Tascks, and Methods of Literary History". In " Twenteith...

13 - Mukarövosky, Jan, Aestetic Function, Norm, and Value as Social Facts", in : Twentieth...

14 - Newton, K.M. : Twentieth-Century Literary Theory : Macmillon Education lrt.ed. London,1988.

15 - Paz Gago, Jose María : La Estilística. Col. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Madrid, Editorial Síntesis. (S.D).

16 - Pichois, Cl. et Rousseau, A.M. : La Littérature Comparée, Paris, Armand Colin,1967.

17 - Pichois, Cl. y Rousseau, A.M. : La Literarura Comparada, (versión española de Germán Colón Doménech) Madrid, Gredos,.1969.

18 - Potebnya, Alexandre : (ed) Ningeteenth-Century Russian Philolgist and Theorist), Notes on the Theory of Language) (kharakov,1905).

19 - Propp, Valdimir : Morphologie du conte,1928, trad. franç., Ed. du Seuil,1970, coll. "Points".

20 - Sanders Pierce, Charles : Collected Pappers, Cambridge Harvard University Press,1931 (versión española : Obra lógico-Semiótica, Madrid, Taurus,1987).

21 - Shklovsky, Victor : Art as TECHNIQUE" : Twentieth... Reprinted from : Russian Formolist Criticism : Four Essays, trans. and eds. LeeT. Lemon and Marion J. Ries (Lincoln, Nebraska,1965).

22 - Saussure. Ferdinand : Curso de linguística general, Buenos Aires, Losada,1969.

23 - Todorov, Tzevetan : Crítica de Crítica. Barcelona, ed. Paidós,1991, trad. de : Critique de la Critique. un Roman d'apraentissage, Paris, ed. Seul,1984.

24 - Wellek, René and Warren, Austin : Tehory of Literature, U.S.A Reprinted,1963, England, Penguin Book Itd,1978.

25 - Willingham, John R. : The New Criticisme : then and now in : Contemporary Literary Theory. Edited by : B. Douglas Atkins and Laura Morrow. United States of América, Macmillan,1989.



الفصل الثالث

«التلقـــى»

«نحو نظرية للتلقى في أدب مقارن جديد»



لاشك (١) أن الأدب المقارن القديم – ودعوني أطلق هذا المصطلح على ماعرف تاريخياً بالمدرستين الفرنسية والأمريكية – قد عرف ، بل وانشغل فى جانب كبير منه بالتلقى ، لكن ذلك كان فى إطار الثلاثية المعروفة : المرسل ـــ الرسالة ـــ المستقبل ، أو البث ـــ الرسالة ـــ الاستقبال ، وبين هذه الثلاثية بقطبيها الرئيسيين : المرسل/المستقبل ، أو البث / الاستقبال كان دور الوسطاء قوياً سواء أكانوا بشراً أم أشياء مادية . ومن ثم تركز الدرس المقارن القديم على هذا المرسل العظيم ورسالته السامية التى لاينبغى أن تشوبها شائبة ، وكان الوسطاء أشبه برجال الجمارك أو نقلة هذه الرسالة من جهة إلى أخرى . ومن ثم دارت الدراسة حول هؤلاء الوسطاء ومعرفتهم ودرجة إجادتهم للغات التى ينقلون منها وإليها ، وأمانتهم فى توصيل هذه البضائع بين الشعوب . ومن هنا كان المستقبل أو المتلقى عند فان تيجيم وجويار يدرس مشروطاً بشروط المرسل أو الوسيط بمعنى أن دراسات التلقى كانت تهتم بوجهة نظر المرسل لا المتلقى . ولأن فان تيجم كان وريث وضعية القرن التاسع عشر فقد اتخذ التلقى عنده مظاهر آلية ارتبطت بدراسات التلقى فى الأدب القومى .

كان لابد إذن من الثورة لتجديد التلقى فى الأدب المقارن وخلق مفهوم جديد للتلقى لايكتفى بتخطئة الوسيط والمتلقى ، ومجرد إعلان أن البضاعة قد وصلت تالفة إلى مقصدها أو لم تحقق القصد منها . وفى سبيل تحقيق ذلك كان لابد من الاستعانة ببعض أفكار ياوس Jauss فى التلقى من خلال خلق أفق توقعات التجربة الأدبية ، وإعادة بناء أفق التوقعات التاريخى . وهكذا يسمح لنا أفق التوقعات بتحديد درجة تأثير العمل فى قارىء أو متلق مفترض . وكذلك تراءت لنا أفكار إيزر Iser لتحليل تلك العلاقة بين النص والقارىء لتفسر لنا تلك القراءات الناقصة أو المخالفة فى الأدب المقارن ، حيث القارىء يمكن أن يوافق أو يرفض ، يأخذ أو يترك من النص ، وكيف أن النص يتجلى حيا من خلال عينى القارىء .

---

(١) ألقي هذا البحث في مؤتمر «مستقبل الأدب المقارن في ظل العولمة» الذي عقد في مركز دراسات المستقبل بجامعة المنيا ، في مارس ٢٠٠١ .

وإلى جانب ذلك تبدى لنا الوسيط القديم متلقياً حياً لاينفصل عن عملية التلقى فدرسناه فى إطار أشبه بالتلقى المسرحى حيث المتلقى الأول فى المسرح هو المخرج الذى يقرأ النص لأول مرة ، ويأتى الممثلون ليقوموا بدور المتلقى الثانى والمرسل الثالث إلى جمهور هو المتلقى الثالث والأخير الذى تأتى استجابته لترد التأثير فى اتجاه عكسى .

إذا أضفنا إلى ذلك مقترحاتنا بضرورة دراسة عدة تلقيات مختلفة لعمل واحد ، سواء فى عصور مختلفة ، أى بطريقة خطية ، أو فى بلدان ولدى شعوب مختلفة سواء تعاصرت أو اختلفت ، وإذا أضفنا إلى ذلك أيضاً أفق التوقعات لدى القارىء ، بمعنى سوسيولوجية القارىء وسيكولوجيته وتاريخيته ، وعقدنا مصالحة بين السينكرونية والدياكرونية لاكتمل لدينا تصور جديد لدراسات التلقى فى أدب مقارن جديد .

وإذا كانت محاولتنا هنا تريد أن تستفيد من جهود منظرى جماليات التلقى من جهة والنقد القائم على استجابة القارىء من جهة أخرى فإنها تعى مابين الفريقين من فروق فى المنحى والمنزع ، لكنها تدرك أن كليهما يحوّل الاهتمام من النص إلى القارىء ، وأنها جميعاً تتباين فى منابعها النظرية التى تنتمى فى جانب منها إلى الظاهراتية وفى جانب آخر إلى التحليل النفسى ، بل قد تصل إلى البنيوية والتفكيك ، وإن كنا نجد تعارضا بين بعض هذه المنابع والتنظير الجديد .

يقف المنظر الرئيسى لجماليات التلقى ، وهو الألمانى هانز روبرت ياوس Hons Robert Yaus موقفاً وسطاً حين ينتقد طرفى النظرية الأدبية المتناقضين «الشكلية لافتقارها إلى البعد التاريخى ، والنقد الماركسى لنظره إلى النص الأدبى بوصفه نتاجاً تاريخياً صرفاً . وهو يستخدم مفهوم جادامير «صهر الآفاق» حيث تندمج تجارب الماضى المتجسدة فى النص مع اهتمامات قرائه المعاصرين لدراسة العلاقة بين التلقى الأصلى للنص الأدبى وكيف يدرك فى مراحل مختلفة فى التاريخ صعداً حتى الوقت الراهن» . ولعله بهذا يدعو الناقد إلى القيام بدور الوسيط الذى يبين كيفية إدراك النص فى الماضى وكيفية إدراكه الآن. وبهذا يمكن لنا أن ندرك الاختلاف بين الماضى والحاضر ، ويمكن للمرء كذلك «التغلب على ذلك

الاختلاف بأن يكون قادراً على تحقيق اتصال مباشر بالنصوص بوصفها نتاجات بشرية حتى وإن انبثقت من ثقافات غريبة ومغايرة» .

لعل هذه الفكرة تقترب كثيراً من بؤرة اهتمامنا فى هذه اللحظة وهو «التلقى فى الأدب المقارن» فالحديث عن صهر الآفاق ، واندماج تجارب الماضى المتجسدة فى النص مع اهتمامات قرائه المعاصرين يمكن أن يلقى الضوء على كثير من آليات التلقى فى الأدب المقارن حين تجد اهتمامات القراء - الكتاب فى بلد من البلدان ضالتها المنشودة فى نص عالمى أو أديب عالمى جسد تلك التجارب الماضية فى نصوصه ، وهنا يحدث التلاقى مع الاختلاف والتباين . والأمثلة على ذلك كثيرة فى الأدب العالمى . أما مقدرتنا على تحقيق اتصال مباشر بالنصوص بوصفها نتاجات بشرية حتى وإن انبثقت من ثقافات مغايرة فتدخل فى صميم الأدب المقارن .

وإذا كنا سندرس التلقيات المختلفة للعمل الأدبى من جيل إلى جيل فإننا - فى الأدب المقارن - نستطيع أن نضيف تلقيات مكانية مختلفة تثرى التلقى الخاص بنا الذى ندرسه ، ونعقد مقارنات بالتشابه أو الاختلاف ، بالاستمرارية أو الانقطاع تفتح آفاق التوقعات على مصراعيها لتكشف لنا فى النهاية عن الجوهر النصى الثابت فى مختلف هذه الآفاق وتلك التلقيات بحيث إذا توفرت شروط بعينها نستطيع أن نغوص إلى أعماق عملية إدراك النص التى لايمكن أن تكون عملية اعتباطية «من انطباعات ذاتية صرفة ، بل هى تنفيذ لتعليمات محددة فى عملية إدراك موجه ، يمكن أن تفهم وفقاً لإثاراتها الأساسية وإشاراتها المنطلقة ، ويمكن أيضاً أن توصف من خلال علم لغة نصى ... ويستحضر النص الجديد عند القارىء (المستمع) أفق توقعات وقوانين مألوفة من نصوص سابقة ، يمكن عندئذ أن يغير ، أو يصحح ، أو يبدل ، أو حتى ينتج من جديد» . وهنا تكمن العملية الإنتاجية فى نصوص جديدة نتجت عن هذا التلقى ، هى تلك النصوص المبدعة فى الأدب المتلقى كثمرة للعمليات السابقة .

إن إعادة بناء أفق التوقعات فى العمل بالطريقة التى ذكرناها سوف تؤتى أكلها على صعيدى العمل نفسه والأدب المتلقى فى آن واحد ، فهى تساعدنا من

جهة «على تحديد الخاصية الفنية لهذا العمل من خلال نوع تأثيره ودرجة هذا التأثير في جمهور مفترض مقدماً . ومن جهة ثانية فإن «التباين بين الأفق المحدد للتوقعات وظهور عمل جديد يمكن أن يفضى تلقيه إلى «تغيير الآفاق» من خلال رفض التجارب المألوفة أو من خلال رفع تجارب مفصلة حديثاً إلى مستوى الوعى، فإن هذا التفاوت الجمالى يمكن أن يجعل موضوعياً من وجهة تاريخية فى موازاة سلسلة ردود أفعال الجمهور وحكم النقد (من نجاح عفوى) رفض أو صدمة، استحسان مبعثر ، فهم تدريجى متأخر)» . ولاشك أن كل ردود الأفعال السابقة أو بعضها يصاحب عملية استيراد النصوص نظراً لغرابتها فى البيئة الجديدة – بيئة التلقى مما ينتج عملية سيكولوجية إبداعية مرتبطة بهذا الأفق الجديد للتوقعات ، ذلك لأن «إعادة بناء أفق التوقعات الذى جاء إبداع العمل وتلقيه فى الماضى وفقاً له ، يمكن المرء من جهة أخرى من أن يطرح الأسئلة التى قدم النص إجابة لها ، ويوضح بذلك كيف يمكن أن يكون القارئ المعاصر قد رأى العمل وفهمه . هذا المنهج يصحح المعايير غير المعترف بها غالباً والمتبعة فى الفهم الكلاسيكى والحديث للفن . ويتجنب الالتجاء غير المباشر إلى «روح العصر» .

* * *

إذا كانت الفقرة السابقة فى هذا المشروع العلمى قد حاولت أن تدفع بأفكار زعيم نظرية التلقى أو جماليات التلقى هانز روبرت ياوس نحو الأدب المقارن فسوف نحاول فيما يلى أن نضمن هذه الورقة أفكاراً أخرى جديدة تنتمى إلى النقد القائم على استجابة القارئ . ومع وعينا بأن هذا الانتقال قد يعنى عند البعض عدم التماسك وخاصة أن ثمة تعارضاً بين الاتجاهين أو التيارين فى بعض الجوانب . لكن وعينا العلمى يؤكد أن النظريتين تلتقيان فى أمر جوهرى تمثل فى تغيير بؤرة الارتكاز فى الدرس النقدى من المؤلف إلى المتلقى ، أى أنهما جميعاً تلتقيان فى القارئ رغم التفاوت القائم بينهما فى درجة التركيز النصى :

تتفاوت مركزية القارئ عند هذا التيار بين السلبية والإيجابية ، بين التلاشى والفاعلية . إن الأعمال الأدبية عند جورج بوليه George Paulet «تنتظر شخصاً ما ليأتى ويعتقها من ماديتها وجمودها» وحتى اللحظة التى يحرر فيها القارئ

الكتاب من صمته بأن يفتحه ، يظل القارئ فعالاً تماماً فى علاقته بالنص ، ولكن حالما يبدأ بالقراءة يصبح سجين وعى المؤلف ، لأنه خلال المدة التى يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن آخر ، فإن وعى القارئ بالنص يتلاشى . وينصب جل تشديد بوليه على الكيفية الشخصية الحيوية للعلاقة بين المؤلف والقارئ ، وليس على النص وسماته الشكلية» . وتشبه هذه الفكرة صورة الأديب الشاب الذى يقرأ مؤلفاً أجنبياً ملك عليه جنانه وكان أشبه بالحب الأول فذاب فى شخصية وتناسخ عبر آليات التأثير والتأثر فى الأدب المقارن فى أعمال جديدة .

لكن فولفجانج إيزر Wolfgang المتأثر بظاهراتيه رومان إنجاردن Roman Ingarden يحول دفة الفاعلية إلى القارىء بحيث يبدو إيجابياً إلى حد كبير ، فلم يعد كائناً يفنى من أجل أن يمنح الحياة للنص «فالقارئ يشارك مشاركة فعالة فى إنتاج المعنى النصى والعمل الأدبى» ، بل يجب أن يقوم بدور الاشتراك فى إبداع العمل ، وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب من العمل ، ولكنه جزء موجود ضمنياً فقط» . «إن تجسد نص ما فى أية حالة يتطلب دور خيال القارئ ، فكل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوبة أى فجوات النص أو فضاءات اللاتحدد حسب طريقته الخاصة» .

إن هذه الفكرة – إذا طبقت فى الدرس المقارن – كفيلة بنسف كل الأفكار القديمة عن مدى صدق الصورة المنقولة من أدب إلى آخر ، ومدى فهم الأدب المتلقى لذلك الوافد عليه . وهى تقدم لنا – فى نفس الوقت – معياراً جديداً فى تحليل بنية الأدب المتلقى ودور الخيال فى ملء فجوات النص .

ويركز ستانلى فيش Stanley Fish بؤرة اهتمامه على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة ، بحيث تنصب على «استجابات القارئ المتطورة فى علاقتها بالشكل الذى تعقب فيه إحداها الأخرى زمنياً» . وبينما يؤرخ إيزر زمانياً التحولات العميقة فى موقف القارئ من النص – مثل إعادة القارئ بناء شخصية ما ، أو إدراكه الناشىء لقيمة معينة – نجد فش يثبت الانتباه على متتالية القرارات ، والتنقيحات ، والتوقعات ، وعمليات النقص ، والاستعادات التى ينجزها القارئ عندما يفاوض النص جملة فجملة ، وعبارة فعبارة . ويوضح فش «أن

مايفعله المنهج هو كما لو أنه آلة تصوير بطيئة الحركة ، وذات توقف آلى ، تقوم بتصوير تجاربنا اللسانية لتقدمها لنا من أجل أن ننظر فيها» . وهكذا نجد أن ستانلى فيش يزيح النص الأدبى من بؤرة الاهتمام ويحل محله فاعلية القارئ ، وبذلك تكون تجربة القارئ فعالية تحقق الأدب ولايكون الأدب نتاجاً ثابتاً . ويركز فش على مايسميه «الجماعة المفسرة أو التأويلية» فالموضوع ، بما فيه النص الأدبى ، هو دائماً بناء تقوم به الذات ، أو على نحو أكثر دقة ، مجموعة من الذوات . وتنتج المجموعات المختلفة من استراتيجيات القراءة ومعاييرها جماعات مختلفة من المفسرين . وتمتد هذه التسمية «الجماعة المفسرة» لتشمل ديفيد بليخ وكولر ووالترميشيلز .

إن وظيفة الجماعة المفسرة حين تنتقل إلى الأدب المقارن سوف تكون أشبه بالرأى العام الذى يقدم النتاجات الوافدة تبعاً لاستراتيجيات تأويلية محددة ، والخطأ الوحيد الذى يمكن أن يقع فيه القارئ هو أن يتخيل أنه حر فى فرض اختلاقاته الذاتية على النص . إن التخوف من أن التأويلات – دون أن يكون هناك معنى محدد يمكن أن تنشأ جزافاً وكذلك حال المؤولين أيضاً ، إنما هو تخوف قد أحبطه تصور ميشيلز لذت مشكّلة ومقيدة بمعايير فى الإدراك والحكم يشترك فيها الجميع ، وطبقاً لنظريته ، فإن الذات التى تبنى معانيها الخاصة بفاعلية وحرية هى بالضبط كالوهم الذى يتصور النص مشتملاً على معان مستقلة عن عادات القارئ الإدراكية . وهكذا فإن الموقف الذى يظهر أنه يحرر القارئ مرة وإلى الأبد من هيمنة النص تماماً إنما هو ، فى الحقيقة ، موقف يضع القارئ – عبر تصوره للذات كنص آخر – تحت تقييدات أعظم من تقييدات أية نظرية أخرى» .

ويرتبط تفسير الجماعة المفسرة بكتابة النصوص لاقراءتها حيث تنشأ الجماعات المفسرة – عند ستانلى فيش – من أولئك الذين يشتركون فى استراتيجيات تفسيرية لا للقراءة (بالمعنى الاصطلاحى) بل لكتابة النصوص ، لإنشاء خاصياتها وتحديد مقاصدها . وبتعبير آخر ، توجد هذه الاستراتيجيات قبل عملية القراءة» .

وإذا نحن نقلنا الكتابة من هذا المعنى إلى المعنى الحقيقى أو إعادة الكتابة

فإنها ستمثل لنا مظهراً جلياً من مظاهر الأدب المقارن . وإذا استكملنا - مع فيش - اكتساب استراتيجيات التفسير لتكوّن لدينا شكل الجماعة التفسيرية أو الجماعة المؤولة التى تجد موضعها فى الأدب المقارن فى شكل النقاد والمترجمين والشعراء والمثقفين والساسة ، فكل هؤلاء عندنا مرشحون لكى يكونوا أعضاء فى «الجماعة المفسرة» . يحدد فيش أن «الجماعات التفسيرية ليست أكثر ثباتاً من النصوص لأن الاستراتيجيات التفسيرية ليست طبيعية أو عامة ، بل مكتسبة بالتعلم . ولايعنى هذا أن هناك نقطة لايكون الشخص عندها قد تعلم بعد أى شىء . فالقدرة على التفسير ليست مكتسبة ، إذ مكونها الأساسى إنسانية الإنسان . ومايكتب إنما هو طرائق التفسير ، وتلك الطرائق نفسها يمكن أيضاً أن تنسى أو تستبدل ، أو تعقد ، أو تفتقد الاستحسان (لا أحد يقرأ تلك الطريقة بعد الآن) . وعندما يحدث أى من هذه الأشياء ، يكون هناك تغير مطابق فى النصوص ، ليس لأنها تقرأ على نحو مختلف ، بل لأنها تكتب على نحو مختلف» .

وهكذا نجد التركيز على كتابة النصوص ، أى إنشاء خاصياتها وتحديد مقاصدها . ولعل اكتساب الجماعات التفسيرية لاستراتيجيات بعينها أو تغير هذه الاستراتيجيات يومىء إلى إطار ثقافى تقرأ فيه النصوص ، وكيفيات تعالج بها ، وهو مايلقى بظلاله دائماً على عملية الكتابة ، بحيث إذا انتقلنا إلى مفهوم الكتابة - التأليف - الإبداع فى الأدب المقارن يكون قد تكون لدينا إطار ثقافى حاكم يدير دفة الأقلام لتبدع أدباً فى حدود المفاهيم المكتسبة لدى تلك الجماعة المفسرة أو جماعة المؤولين . إن التغير فى النصوص التى تعاد كتابتها إنما يكمن فى القارئ نفسه وفى آليات القراءة أو التفسير .

من كل ماسبق يمكننا القول إن طرح هذه المقولات فى مجال الأدب المقارن كفيل بأن يقلب رأساً على عقب ثوابت التلقى فيما أطلقنا عليه «الأدب المقارن القديم» مبشرين بشكل جديد منه يواكب مكتسبات دراسات التلقى واستجابة القارئ بوجه عام .



الفصل الرابع

الترجمة

بين اللسانيات والسيميولوجيا



١- فن الترجمة ، زعزعة المفهوم :(*)

ثمة عبارة شاعت بين الدارسين لزمن طويل عرباً وغير عرب إلى درجة نها أصبحت عند البعض عنواناً لدراسات ومؤلفات ، ألا وهى «فن الترجمة»(١)، وهو أمر يكاد يخرج الترجمة من إطار العلم ، ويجعلها ألصق بالموهبة الفردية أو لحرفية التى تحتاجها الفنون . وكان لابد أن نبدأ بزعزعة هذا المفهوم لإزاحته قليلاً عن عرشه ليحل محله أو - على الأقل - ليشترك معه المفهوم العلمى . وإذا كانت الدعوة إلى علمية النقد قد راحت تجتاح الدراسات الأدبية فلاشك أنها ينبغى ن تخترق الترجمة من باب أولى . لكننا قبل أن نصل إلى هذا الصراع بين لعلميين وغير العلميين - ولا أقول الأدبيين فهم قد يدخلون من جانب فى إطار لعلميين - نعرج على مراحل الترجمة دون أن نعنى بها مراحل تاريخية وإنما تحديد سمات نوعية لكل نهج فى الترجمة ، دون أن تغيب عن بالنا بعض لتطبيقات العربية .

٢- شروط الترجمة الصحيحة :

لعل الجاحظ هو أول من عنى - فى تراثنا العربى - بالتنظير للترجمة بغية لوصول إلى ترجمة صحيحة دقيقة حين تحدث فى كتاب «الحيوان» عن دور لترجمان فى تأدية ما قال الحكيم ، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان علمه بمعانيه وتصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها يعادل علم المؤلف الأصلى فى اللغة لأجنبية . وهو يشترط معرفة المترجم باللسانين بنفس الدرجة ، وهو بهذا يدعو

(*) ألقي هذا البحث في المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلي للثقافة حول «الترجمة» في نوفمبر ٢٠٠٠ .

(١) نذكر منها علي سبيل المثال لا الحصر - عند العرب مايلي :

- د. محمد شوكت ، نجيب أمين : فن الترجمة . القاهرة . دار الفكر العربى (د. ت).
- محمد عبدالغنى حسن : فن الترجمة فى الأدب العربى. القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.
- د. محمد عنانى : فن الترجمة. القاهرة. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٢.

إلى الفهم قبل النقل ومعرفة الموضوع :

«ولابد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة ، فى وزن علمه فى نفس المعرفة .

وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها ، حتى يكون فيهما سواء وغاية» (١) لاشك أن الجاحظ يركز هنا على دور الثقافة إلى جانب المعرفة باللغتين المنقول منها والمنقول إليها معرفة جيدة ، إذ المعرفة باللغتين غير كافية إذا لم تستند إلى ثقافة تدعمها حتى لانكون كمن يترجم El río Guadalquivir بـ «نهر الجواد الكبير» وصحة ترجمتها «نهر الوادى الكبير» . ونستخلص أيضاً من كلام الجاحظ أن المعرفة باللغة المنقول إليها ينبغى أن تكون جيدة حتى لايبدو المترجِم أعجمياً أو ألفاظاً قاموسية ترجمت بصورة حرفية لامعنى لها فى هذه اللغة ، وأن معرفة المترجم باللغة المصدر ينبغى كذلك أن تكون بنفس الدرجة حتى يتاح للمترجم الوصول إلى خبايا النص الأجنبى وأسرار تراكيب لغته وأساليبه .

٣- الجميلة غير الأمينة :

إذا كانت العبارة الشائعة عن الترجمة «الترجمة خيانة» تريد أن تؤكد أن المرء مهما بذل من الجهد فى ترجمته فلن يستطيع أن يصل إلى نقل الأصل نقلاً تاماً ، فإن عبارة «الجميلة غير الأمينة» belles infideles التى ظهرت فى منتصف القرن السابع عشر جاءت لتنتقد الترجمات التى كانت تجعل الكتاب الأجانب يعانون من نير العبودية للكلاسيكية - الفرنسية» (٢) إن المترجم يؤقلم النص الأجنبى ويدجنه ، وقد يكون ذلك ناتجاً عن استيعاب وهضم للنص الأجنبى ، ثم إعادة كتابته من جديد فى الأدب المتلقى ، وهذا هو ماحدث مع ترجمة إدجار بو إلى الفرنسية «فثمة كانت أمريكى ساخر ، وصل به الأمر إلى حد القول : إن هناك كاتبين يحملان اسم بو Poe ، أحدهما أمريكى وهو كاتب متوسط جداً ، والآخر فرنسى عبقرى هو إدجار بو Edgar Poe المترجم ، والذى أعيد

(١) محمد عبد الغنى حسن : فن الترجمة ، الأدب العربى ص ٢٦، ٢٧.

(٢) كلوديبيشوا ، م. رسو : الأدب المقارن ص ١١٥.

تشكيله على يدى بودلير ومالارميه . إن ترجمات كهذه ، وهى أعمال كبرى فى لغتها الخاصة بها ، قد تحولت – دون أن يعنى ذلك عدم العودة إليها فى أصلها – إلى أعمال كبرى فى لغة أخرى ، فلم تعد عملاً عظيماً واحداً ، وإنما صارت اثنين(١) .

وقد يكون ذلك ثمرة قصور فى فهم اللغة – المصدر أو اللغة المترجم منها كما نرى فى ترجمة حافظ إبراهيم لبؤساء فيكتور هوجو التى انتقدها طه حسين ورأى أن «ترجمته ليست كاملة ، فهو يلخص ولايترجم ، وأن ترجمته – على ضخامة ألفاظها وفخامة أساليبها ، وعلى مالها من روعة وجمال– ليست دقيقة ولاحسنة الأداء» (٢) .

وأحياناً تحاول هذه الجميلة أو المتجملة أن تكون أمينة مخلصة للنص الأول، لكن ذلك يمر بطريق صعب يكاد لايوصلها إلى ماتريد . وقد يتجلى ذلك فى المشقة والعنت اللذين يفرضهما الأستاذ أحمد حسن الزيات على نفسه فرضاً حين ذكر لنا كيف يترجم ، ومهد لذلك بما ذكره الصلاح الصفدى عن طريقى الترجمة، وهما : الترجمة الحرفية عند يوحنا بن البطريق وابن ناعمة الحمصى التى تتبع ألفاظ النص الأجنبى لتضع لها مقابلاً من الألفاظ العربية دون مراعاة لخواص التركيب والإسناد فى كل لغة ، ثم الترجمة بالمعنى عند حنين بن إسحاق دون أن تساوى الجملة العربية – الجملة الأجنبية تماماً فى ألفاظها ونظامها . والزيات يذكر ذلك ليبين منهجه فى الجمع بين الطريقين السابقين ، لتأتى الترجمة على ثلاث مراحل كما يلى :

«فأنا أنقل النص الأجنبى إلى العربية حرفياً على حسب نظمه فى لغته ، ثم أعود فأجريه على الأسلوب العربى الأصيل ، فأقدم وأؤخر دون أن أنقص أو أزيد ، ثم أعود ثالثة فأفرغ فى النص روح المؤلف وشعوره ، باللفظ الملائم ، والمجاز المطابق ، والنسق المنتظم ، فلا أخرج من هذه المراحل الثلاث إلا وأنا على يقين

(١) كلوديبيشوا ، م. رسو : المرجع السابق ١٠٩.

(٢) محمد عبدالغني حسن : المرجع المذكور : ص ٦١، ٦٢.

جازم بأن المؤلف لو كان كتب قصته أو قصيدته باللغة العربية لما كتبها على غير هذه الصورة» (١) .

ويكاد يشبه هذه الطريقة ماذكره كلوديبيشوا عن الترجمة المشتركة التى تأتى ثمرة التعاون بين عارف باللغة الأجنبية ملم بها وكاتب ممتاز يقتصر على حدسها. وبهذا يمضى النص الأصلى فى طريقه نحو نقله عبر ترجمة حرفية ، تتبعها كلمة كلمة : فهو يفرغ أولاً من عصارته الشعرية ، ثم يأتى بعد ذلك وقد دبت فيه الحياة» (٢) . والشبه واضح بين الطريقتين فى ترجمة النص أولاً ترجمة حرفية – وإن اختلف الشخص هنا – وإفراغه من عصارته الشعرية ، ثم بث الحياة فيه ، وهو مايقابل المرحلتين الثانية والثالثة عند الزيات أى إجراءه على الأسلوب العربى الأصيل ، ثم إفراغ روح المؤلف الأصلى وشعوره ومجازاته وأنساقه فى النص العربى .

٤- الترجمة ونظرية القراءة :

إذا كانت «الجميلة غير الأمينة» قد انفكت من نسج النص الأصلى فى اللغة الأجنبية فإن نظرية القراءة جاءت لتحطِّم كل ماتبقى من قيود الفكر والمعنى لترى فى الترجمة قراءة تدرس فى إطار نظرية القراءة المفتوحة . تذكر سوزان باسنيت» أنه فى مطلع التسعينيات بدأت مجموعة من الدارسين تنادى بنظرة مختلفة تدحض الآراء الشائعة وتصحح النظرة إلى الترجمة فى ضوء الاتجاهات الحديثة فى فهم النصوص ، ولاسيما اتجاهات مابعد البنيوية أو امتدادات البنيوية Post Structuralism التى أنكرت وجود قراءة واحدة دقيقة محددة للنصوص» (٣) . وبهذا لايمكن العودة إلى الحديث عن خيانة الترجمة أو عدم أمانتها أو دورها الهامشى . وإذا كانت مهمة المترجم تكمن فى التفسير والترجمة والنقل فإنه ينقل

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠ – ٢١.

(٢) بيشوا ، روسو : المرجع السابق ص ١١٣.

(٣) حسام الخطيب : الأدب المقارن علي مشارف القرن الواحد والعشرين. الاتجاهات الرئيسية والمؤشرات المستقبلية (١٩٨٥ – ١٩٩٥) ، في : قضايا الأدب المقارن. تحرير أحمد عتمان. الجمعية المصرية للأدب المقارن . القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٠.

نصاً من ثقافة إلى أخرى ، ويدخل نصاً فى سياق آخر . وإذا كانت قراءة النصوص تنتج نصوصاً ، فإن قراءة نص أجنبى ستنتج نصاً ثانياً سجين ضرورات متناقضة فى الظاهر : فمن جهة احترام النص الأصلى ، النص المصدر ، ومن جهة أخرى ضرورة إنتاج نص آخر ، النص المستقبل ، وهو نص مبدع أو أعيد إبداعه . يجب أن يفهم من إعادة الإبداع ، هذا الخلق الغريب تحت رقابة النص الأول ، مع فرص حرية ضرورية ، وتأرجح بين الانقياد المطلق (ترجمة أمينة ، أو أدبية أو حتى ترجمة مقابلة للأصل) ، والحرية فى الاقتباس أو التغيير ، أو التزوير ، فى الوقت نفسه» [1] .

من الجلى أن هذه الأفكار التى يضمها كتاب دانييل - هنرى باجو تصل بالمستقبل إلى نوع من التناص . إن الدراسة المقارنة للترجمة ستنطلق من هذا التباعد والاختلاف ، ويمكن أن يكون هذا المفهوم بمفهوم التفسير الموسيقى ، حيث يُحترم النص الأصلى «الذى يجب فهمه واستيعابه ، ولكن يجب أيضاً الاحتفاظ بأصالته غير القابلة للتشويه ، وبغيريته» (باجو ص٦٥) .

٥- الترجمة واللسانيات :

إذا كانت اللغة الإنسانية من وجهة النظر الوظيفية «تسعى لنقل التجربة بواسطة تجل مدرك عن طريق الحواس وقابل للتحليل إلى وحدات يوافق كل منها عنصراً من التجربة موضوع النقل «وإذا كان الفاصل فى التحليل الأخير» ليس الشكل المدرك بواسطة الحواس لكل من هذه الوحدات ، بل تطابقها ، أى إمكانيتها فى أن تتوافق مع مظهر معين للتجربة» - كما يقول أندريه مارتينيه [2]- فلاشك أن ماينطبق على اللغة الإنسانية ينطبق على الترجمة بوصفها احتكاكاً بين عدة لغات أو ألسن ، وإن «مجرد احتكاك لغتين فى تناوب فرد واحد ، يسمح بأن تتبين فى لغة هذا الفرد» أمثلة من الانحراف عن معايير كل من اللغتين ، كما يؤكد

---

(١) دانييل - هنري باجو : الأدب العام والمقارن (ترجمة غسان السيد) دمشق. اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧ . ص ٦٤.

(٢) وظيفة الألسن وديناميتها (ترجمة نادر سراج) بيروت، دار المنتخب العربي ، ١٩٩٦ ، ص ٩٨.

فاينرايخ(١) .

إن احتكاك لغتين قد يكون فى داخل فرد واحد سواء عرف اللسانين معاً أو اكتسب أحدهما فى مرحلة تالية يمكن أن يقضى على فكرة اللغة الأم ، فإذا ولد طفل غير عربى فى مصر لأبوين أجنبيين فإنه سوف يتكلم العربية وبصفة خاصة العامية المصرية بطلاقة إلى جانب لغة أبويه الأصلية ، وفى هذه الحالة لاتستطيع أن تعرف أى اللسانين هو الأم وأيهما هو المكتسب ، ومن ثم فإن بإمكانه أن يكتب بأية لغة منهما ، وينبغى أن نناضل – على حد قول مارتينيه – ضد الفكرة الذائعة الشيوع التى مفادها أن ليس بمقدورنا أن نؤلف نتاجاً أدبياً إلا فى اللسان الذى تعلمناه خلال نعومة أظفارنا» . ولتفكيك عبارة «اللسان الأم» أو اللغة الأم يضرب أمثلة متناقضة لخوسيه ماريا دى إيريديا José Ma de Heredia ذى الأصل الكوبى الذى يكتب الشعر بالفرنسية ، وجوزيف كونراد Joseph Conrad البولندى الذى يكتب بالإنجليزية(٢)) ويقترح مارتينيه مصطلحاً آخر لازدواجية اللغة هو di-glossie «للإشارة إلى مواقف لاتعد فيها ثنائية اللغة صنيع فرد مخصوص ، بل بالأحرى صنيع مجموع الشعب» ويضرب مثالاً لذلك بالبلدان العربية التى يحدث فيه ازدواج بين الفصحى والعامية ، ثم يتحرر من استخدام «الازدواجية» والثنائية حيث تصبح اللغة ثلاثية أو رباعية كما هى الحال فى مدينة الجزائر «حيث يقوم – بموازاة الثنائية الفرنسية – العربية الرسمية تعايش للسانين ذوى استخدام يومى : العربية العامية المحلية والقبلية» (٣) .

وتأتى دراسة الترجمة هنا بوصفها أحد وجوه الاحتكاك بين اللغات . «ولاخلاف فى أن المترجم المزدوج اللغة تحديداً – على حد قول جورج مونان – هو مكان احتكاك بين لغتين (أو عدة لغات) يتناوبهما فرد واحد ، ولو كان المعنى

(١) جورج مونان : المسائل النظرية في الترجمة (ترجمة لطيف زيتوني) بيروت ، دار المنتخب العربي ، ١٩٩٤ ، ص ٥١.

(٢) أندريه مارتينيه : وظيفة الألسن – ص ١٥٩ راجع ذلك لتعرف الأخطاء التي وقع فيها المترجم بتأنيث الشاعر خوسيه ماريا دي إيريديا.

(٣) مارتينيه : المرجع السابق ص ١٦٠ – ١٦١.

الذى يجرى فيه «تناوب» هاتين اللغتين عندئذ معنى خاصاً . ولاخلاف أيضاً فى أن أثر اللغة المنقول منها فى اللغة المنقول إليها يمكن تبينه من خلال تداخلات خاصة هى - فى هذه الحال - عبارة عن أخطاء أو أغلاط فى الترجمة أو عن سلوك لغوى ملاحظ كثيراً لدى المترجمين ، ألا وهو الميل إلى الألفاظ المولدة الأجنبية ، والنزوع إلى العارات ، والنواقل ، والشواهد الأجنبية غير المترجمة ، والإبقاء على كلمات وتراكيب غير مترجمة فى النص بعد ترجمته» (١) . إنها - إذن - كتابة اختلاف تهدف إلى إبعاد النص وتنحيته جانباً والإصرار على إبقائه دخيلاً على الثقافة الجديدة ، والرغبة فى تنبيه القارئ إلى هذه الغرابة . إن التساؤل عن إمكانية وجود ازدواجية لغوية كاملة أمر له مغزاه حيث لاتوجد الازدواجية التامة ، وإذا افترضنا وجودها فلن تعنى عالم اللسانيات ، حيث يهمنا بالمقام الأول هذا التداخل اللغوى . يقول هانز فوجت H. Vogt الذى يطرح هذا التساؤل على النحو التالى : «يمكننا أن نذهب إلى حد التساؤل عما إذا كانت هناك ازدواجية لغة كاملة مائة بالمائة ، أى أن يكون بمقدور شخص ما أن يستخدم كلا من لغتيه فى أى موقف من المواقف ، وبالسهولة والسلامة والقدرة عينها التى نجدها لدى المتكلم من أهلها . وإذا وجدت مثل هذه الحالات ، فمن الصعب أن نرى كيف يمكنها أن تعنى عالم الألسنية ، مادامت ظواهر التداخل عندئذ تكون مستبعدة تحديداً» (٢) .

هل يمكن أن تكون الترجمة إذن فرعاً من اللسانيات ؟ لاشك أن الصراع هنا سيدور بين الفنيين من محترفى الترجمة وبين اللسانيين . لكن الطريف فى الأمر أنه حتى عهد قريب لم تثر هذه المشكلة لأن الفكر السائد كان يرى فى الترجمة فناً أو صنعة يعرفها الراسخون فى علم هذه الصنعة ، أو - على الأقل - لأن المترجمين كانوا يمارسون الترجمة دون محاولة وضع نظرية فيها أو التأمل حول آليات هذه الصنعة ، كما أن معاهد الترجمة منذ مدرسة طليطلة (فى القرن الثانى عشر الميلادى) حتى ظهور الجامعات والمدارس الحديثة لم تهتم بالتنظير

(١٤) مونان المسائل النظرية ... ص ٥٢.

(١٥) المرجع السابق ص ٥٤.

للترجمة، وإنما كان جل اهتمامها بالممارسة ، فقد «ضمت جامعات جنيف وتورين وفيينا وباريس ولوفين وهيرلبرج وماينس – وكل الجامعات تقريباً منذ أقل من عشرين سنة – معاهد للترجمة . وتعطى جامعة نابولى دروساً للترجمة فى المعهد الشرقى Instituto Orientale لكن هذه المؤسسات تعلم ممارسة اللغات والترجمة كنشاط عملى ، دون أن تخرج من هذا التعليم نظرية فى الترجمة ، أو دراسة للمسائل التى تطرحها على الأقل هذه النظرية» (١) . ويلاحظ جورج مونان عدم تناول الترجمة لسانيا لدى علماء اللسانيات مما أدى إلى خلو دوائر المعارف من مادة «ترجمة» : «فلدى فرديناند دى سوسير ويسبرسن وسابير وبلومفيلد يصعب اكتشاف أكثر من أربع أو خمس إشارات عابرة ترد فيها الترجمة عرضاً ، دعماً لرأى لاعلاقة لها به ، دون أن تقصد لذاتها مرة واحدة تقريباً . ويكاد مجموع هذه الإشارات لايملأ صفحة واحدة . أما النتيجة الطبيعية الناطقة لهذه الجهالة ، فهى خلو دوائر المعارف الكبرى من مادة ترجمة» (٢) . ونستطيع أن نستثنى لاروس القرن العشرين الذى اختص الترجمة بعشرين سطراً . وظل الأمر كذلك إلى أن جاء فيدوروف ليعلن – فى أواخر الخمسينات – أن الترجمة عملية لسانية ينبغى أن تدرس فى إطار اللسانيات ، وأيده فى ذلك وسار على دربه فيناى ودربلنيه ، ونظرا إلى الترجمة بوصفها علماً لسانياً يخضع للتحليلات المعتمدة فى الألسنية . وكان لابد أن تستعر المعركة بين المترجمين واللسانيين . وانبرى إدمون كارى وهو مترجم من الطراز الأول لنظرية فيدوروف وفيناى ودربلنيه ليؤكد أن الترجمة الأدبية ليست عملية لغوية بل عملية أدبية ، وأن ترجمة المسرح الشعرى عملية شعرية ؛ «لكى تترجم الشعراء ينبغى أن يكون بوسعك إظهار شاعريتك» (٣) . وكأنه بذلك يعود بنا إلى الجاحظ حين لاحظ صعوبة ترجمة الشعر ، لأنه لو حوّل إلى لغة أخرى «لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن» أو حين قال فى موضع آخر «إن الشعر لايستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ،

---

(١) المرجع السابق ص ٥٧.
(٢) المرجع السابق ص ٥٨.
(٣) المرجع السابق ص ٦٠ – ٦١.

وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب» [1]. وهو رأى يشاركه فيه على أدهم ويضيف إليه شرطاً فيمن يترجم الشعر وهو أن يكون شاعراً : « والمترجم الذى يوفق فى ترجمة الشعر لابد أن تتوافر فيه صفتان ليس من السهل اجتماعهما . إذ يلزم أن يكون هو نفسه شاعراً . ومهما كانت براعته ومعرفته بأسرار اللغتين - اللغة التى ينقل عنها ، واللغة التى يترجم إليها - فإن الترجمة لاترتفع إلى المستوى الرفيع إن لم يكن عنده ملكة الشعر . والذى يستطيع أن يؤدى ترجمة الشعر أداء مقبولاً لابد أن ينظر الأشياء بعين الشاعر الذى ينقل عنه ، أو يتقمص شخصيته ، ويشعر بعواطفه ، أى لاتعوزه الشخصية الشعرية، وأن يكون معتمداً فى وحيه الشعرى على مايتلقاه من وحى الشعر الذى ينقل عنه ، وليس ذلك كله بالأمر الهين الكثير الشيوع . ولذلك يندر وجود الترجمات الشعرية الموفقة» [2] . أليس هذا هو نفس ماقال كارى ؟

٦- عناصر غير لسانية في الترجمة :

إذا كان لنا أن نقر مع فيدوروف أن الترجمة لابد أن تخضع للتحليلات اللسانية فإن علينا أن نتأمل آراء كارى التى تكشف عن وجوه أخرى فى عملية الترجمة ، «فالترجمة المسرحية القابلة للتمثيل هى نتاج عمل مسرحى لا ألسنى ، وإلا - كما علق ميرميه على ترجمة Rivisor - نكون ترجمنا اللغة ولم نترجم المسرحية ، والدبلجة السينمائية هى عمل كاتب حوار ، عملية سينمائية بحته تتخطى الألسنية، لأن اختيار الأعدال محكوم بلزوم التقيد بحركات شفاه الممثلين وسرعتها، وبحركات هؤلاء الممثلين ، وبالموسيقى ، والموقف الذى تحدده الصورة المرئية ، وحتى بردة الفعل الاجتماعية الخاصة بالاستماع الجماعى . فإذا أضفنا إلى ذلك ، أن الترجمة المتلاحقة ، والفورية خصوصاً ، ترتهن بمواهب التعبير بالوجه والخطيب بقدر ماترتهن وأكثر بمواهب المترجم المتعدد اللغات والمترجم الكاتب ، أصبح لزاماً علينا أن نوافقه القول بأنه يصعب جمع كل وقائع الترجمة

(١) محمد عبدالغني حسن : المرجع السابق ص ٢٤.
(٢) المرجع السابق : ص ١١١ - ١١٢.

هذه فى تعريف شامل متعلق حصراً بالألسنية» (١) .

لو أننا نظرنا إلى هذه الوجوه التى يشير إليها كارى ويعرضها عالم اللسانيات جورج مونان فإن لنا أن نبدى بعض الملاحظات :

أولها أنه قد انتقل من الأدب المكتوب إلى المسموع والمرئى ، من المحصور فى سجن اللغة إلى المنطلق فى فضاء الحركة كالمسرح والسينما ومايرتبط بهما من علامات جهرية إظهارية ، بل إنه يضم إلى ذلك المواهب الإشارية لشخص المترجم الفورى الذى لن يختلف هنا عن الشخصية التى يؤديها الممثل السينمائى أو المسرحى .

٧- دور السيميولوجيا في ترجمة كاشفة :

لعل كا ماذكرناه فى الفقرة السابقة لايمثل نقطة اختلاف بين كارى واللسانيين، وإنما هو إكمال لعملهم ، فما ذكر لاينتمى إلى صنعة الترجمة والمهارات المكتسبة فيها وحسب ، وإنما هى عناصر تتولاها السيميولوجيا بالدرس والتحليل .

ولعلنا بذلك نقدم مظهرى النص المترجم : النص الأدبى ، والعرض ، فنقل علامات النص العملية لايقل فى الأهمية عن التحليلات اللسانية لمكونات النص الأدبى .

وهكذا فإلى جانب تناول المشكلات اللسانية التى تمس النص نحوياً ودلالياً وعروضياً وصرفياً وصوتياً ستكون هناك معالجة مخاصة لبعض الترجمات المؤداة مثل «ترجمات النصوص المسرحية التى تقود الباحث أو الطالب إلى التأمل فى الجمالية المسرحية بقدر تأمله فى جمالية الترجمة . تأخذ بعض الأوجه بالنص المسرحى فى الترجمة رونقاً خاصاً : ترجمات أسماء العلم ، آثار لغوية فى الحوارات «لغة عائلية وتوافقات بالمقارنة مع الجمهور» ، واستخدام مسرحيات ، وأخيراً تنوع النصوص – المصدر مثل نصوص الاستقبال فى المسرحية الواحدة ،

(١) مونان : المرجع السابق : ص ٦١.

دون نسيان عمل الإخراج «يمكن الاستعانة فى الفيديو» الذى هو أيضاً ترجمة»[1].

إن دور السيميولوجيا فى تحليل وحدات الترجمة لن يقل عن دور اللسانيات، فى ترجمة كاشفة عن التمفصل المزدوج بين النص المصدر/النص المستقبل أو المتلقى، حيث «يمر تحليل الترجمة عبر فحص أصغر وحدة ممكنة (ذات نظام معجمى)، إلى الوحدة الأكثر اتساعاً «الفصل أو المشهد» مروراً بالوحدات المتوسطة (المقطع الذى يمكن أن يتبدل من النص – المصدر، إلى النص – المستقبل).

يحتفظ هذا التقسيم المنتظم بالإضافات والحذف وآثارها، وكل تصرف يهدف إلى تشويه الشكل العام للنص – المصدر وإيقاعه، ومبادئه فى التوزيع (إضافات للعنوانات أو حذف منها ... الخ). يمكن أن نطرح فرضية أن مجموع هذه الإجراءات يهدف إلى مقاربة النص – المصدر، وتدجينه، أو العكس إلى وضعه جانباً، وجعله دخيلاً. يوجد ضمن الكلمات أو الإجراءات المختارة عوامل تقريب أو إبعاد وتغريب» [2].

٨- أفق التوقعات:

إن دراسة الترجمات تنتمى فى المقام الأول إلى تاريخ الأدب المتلقى بمعنى أن ترجمة نصوص بعينها فى مرحلة بعينها تعكس حاجة اجتماعية وثقافية وسيكولوجية خاصة بهذا الشعب الذى ينتمى إليه الأدب المتلقى. «إن الترجمة تتيح لنا أن نتناول الكاتب واللغة والجمهور من منظور جديد، حيث المترجم موزع بين الأمانة للنص ومزاجه الخاص، بين النقد والإبداع، وحيث الجمهور – الذى يجب احترامه ومتطلباته أكثر من ذى قبل – وفيما عدا الترجمات الخفية التى تمت على سبيل التمرينات الأسلوبية، أو حباً فى عمل أدب أجنبى، فإن الترجمة تخضع دائماً لدقة صارمة فى الدعاية وتعلن نفسها بصراحة كسلعة تجارية عالمية» [3].

(١) دانييل – هنرى باجو : الأدب المقارن ص ٧٢.
(٢) المرجع السابق ص ٧٠ – ٧١.
(٣) كلوديشوا – أندريه رسو : الأدب المقارن ص ٢٤٦ – ٢٤٧.

إن المقابلة بين أفق توقعات العمل الأصلى فى بلده وأفق توقعات الجمهور المتلقى فى بلد آخر ستكشف لنا الخصائص المميزة لكل أدب ولكل شعب ، حيث يتجلى ذلك فى الرفض أو القبول أو درجة الترحيب التى يبديها شعب من الشعوب عن تلقيه نصوصاً أجنبية . وكما سبق أن قلنا ، إن حاجة السوق هى التى تحكم اختيارات الترجمة ، وهى حاجة مقيدة بالأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .. الخ . ولعل خير مثال نعطيه فى هذا الصدد يكمن فى تلك الأعمال العالمية التى ترجمت وعرضت على المسرح المصرى إبان فترة ازدهار المسرح فى الستينات ، فنظرة سريعة على هذه المسرحيات العالمية تعكس لنا التطابق بين أفق توقعات الجمهور المصرى المتعطش - إبان العصر الثورى - للأعمال التى تقترب من قضاياه . وطموحاته فى الحرية والعدل والرخاء ، وأفق توقعات تلك المسرحيات . ونضرب مثالاً واحداً . صارخاً هو لوركا الذى صار بسبب ظروف مصرعه عشية الحرب الأهلية الإسبانية رمزاً لكل المناضلين الشرفاء فى عصر الثورة ، فإذا أضفنا إلى ذلك التقارب بين البنية الاجتماعية التى يعكسها مسرحه وبنية المجتمع المصرى فى ذلك الحين سنرى كيف اتفق أفقا التوقعات أو اقتربا إلى حد كبير .

وهكذا فإن دراسة التلقى سوف تركز «على فحص العلاقات بين أفق توقعات العمل وأفق توقعات الجمهور . يسعى العمل التجديدى إلى تشكيل قطع داخل أفق توقع الجمهور (نفكر بالاستقبال الذى أعد ليريمبو ، وبروست ، وجويس) يفسر الاستقبال التدريجى للأعمال التجديدية من خلال تطور الذوق ، ومعايير تقويم الجمهور (والنقد) إزاء أفق التوقع الذى رفض أولاً . يمكن أن يقرأ التاريخ الأدبى كتتابع لآفاق الانتظار ، .... لتناقضات ، وتطابقات ، وإعادة تطابقات » [1] .

إن أفق التوقعات يتطلب استجابة القارئ كما حددها روبرت ياوس أو قارئاً ضمنياً كما حدده فولنجانج إيزر ، «هو عبارة عن بنية مسجلة ضمن النص

---

(١) دانييل هنرى باجو : الأدب المقارن ص ٧٨.

نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص» [١] . لكن ، هل معنى ذلك أن المؤلف المصدر قد نسج هذا القارىء الضمنى داخل نصه ؟ وإذا كان كذلك فهل وضع فى اعتباره القارئ الذى سيترجم له العمل ؟ كلا بالطبع ، وإنما هى رؤية المترجم الذى خلقت ترجمته من العمل الأدبى الأجنبى نصاً آخر . « إن قراءته (التلقى الأول) ضمن الثقافة المستقبلة ، تصبح بالمقارنة مع نص الثقافة – المصدر ، قراءةً فضائية مختلفة (تغير الفضاء الثقافى) ، وقراءة زمنية مختلفة (زمن جديد للقراءة ، وشروط جديدة للتلقى والتفسير) . » [٢] .

٩- خاتمة – أسئلة البحث :

والآن ، وقد وصلت إلى خاتمة هذا الطرح فإننى لا أرغب فى تقديم خاتمة تقليدية ذات نتائج قاطعة أو أو ترجيحية نظراً لطبيعة البحث ، وإنما سأترك الموضوع مفتوحاً لتساؤلات عديدة ، لعلها تصادف أفق المتلقى هنا والآن :

١ – أول هذا التساؤلات عن مفهوم الخيانة الجميلة ، شرعيته ، ومداه ، وأى أدب يخدم ؟ أدب الإرسال أم أدب الإستقبال .

٢ – ويستتبع هذا بالتالى مفهوم القراءة ، فإذا كان ذلك مفيداً فى تعددية القراءة لنص فى الأدب القومى حيث يمكن لكل فرد أن يستغنى عن القراءة التى تقدم له ويلج بنفسه لعالم النص الأصلى ، فكيف يكون ذلك حول نص أجنبى لاتستطيع إلا قلة تعرف لغته أن تدخل إلى عالمه ، ثم يفرض المترجم /القارئ ترجمته/قراءته للنص على قطاع عريض من البشر يظلون أسرى قراءته هو ، فهل هذا هو النص الأجنبى ؟ .

٣ – ينبغى أن ننحى من مفهوم القراءة – الترجمة كافة الأمور المتصلة بالعلوم المادية والإنسانية لأنها إذا دخلها هذا المفهوم سينتفى نفعها ويتأكد ضررها .

٤ – تارة تهدف القراءة إلى تدجين النص المترجم وبذلك تبعده عن سياقه الثقافى وأفق توقعاته فى بلده ، وتارة أخرى تهدف إلى الإبقاء على مصطلحات

(١) المرجع السابق ص ٧٨.
(٢) المرجع السابق ص ٨١.

ونصوص دون ترجمة بمعنى إبعاد النص عن المتلقى بحيث يظل دخيلاً ويظل مميزاً بأجنبيته ، فكيف يمكن الاستفادة من التدجين ؟

٥ – لعل ملاحظات الفقرة السابقة تنصب على ماكان يسمى قديماً الاقتباسات أو التعريب أو التمصير بالنسبة لنا ، أما الثانية فهل يمكن الإفادة منها فى تطعيم بُنى الأدب المستقبل أو المتلقى ، ببُنى مغايرة جاءت من آفاق ثقافية مختلفة ؟.

٦ – هل تصبح قضية اللسانيات والسيميولوجيا فى دراسة ترجمة مثلاً لجانبى العملة الأدبية المترجمة بحيث تكتمل العلامات اللغوية بالعلامات خارج اللغوية فى نصوص كالمسرح والسينما والترجمة الفورية .

٧ – تبقى قضية الشعر التى طرحها الجاحظ واستحالة ترجمة الشعر العربى بالتحديد ، وحلها تبعاً لمقترحات عربية وأخرى عند إدمون كارى رأت ضرورة أن يكون مترجم الشعر شاعراً وأن يُظْهر شاعريته .. ألا يعنى ذلك التآزر بين شعرية الترجمة واللسانيات ؟ .

٨ – وبعد ، فهل يمكننا أن نكف عن القول إن الترجمة فن ، وننقلها إلى دراسة علمية تتعانق فيها اللسانيات والسيميولوجيا ؟

المراجع

١ – باجو ، دانييل – هنرى : الأدب العام والأدب المقارن (ترجمة غسان السيد) . دمشق . اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٧ .

٢– بيشوا ، كلود وأندريه م. روسو : الأدب المقارن (ترجمة د. أحمد عبدالعزيز) . الطبعة الثالثة ، ٢٠٠١ .

٣– حسن ، محمد عبدالغنى : فن الترجمة فى الأدب العربى . القاهرة . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٩٦ .

٤– الخطيب ، حسام : الأدب المقارن على مشارف القرن الوحد والعشرين . الاتجاهات الرئيسية والمؤشرت المستقبلية . فى :

قضايا الأدب المقارن . تحرير أحمد عتمان . الجمعية المصرية للأدب المقارن. القاهرة ، ١٩٨٨ .

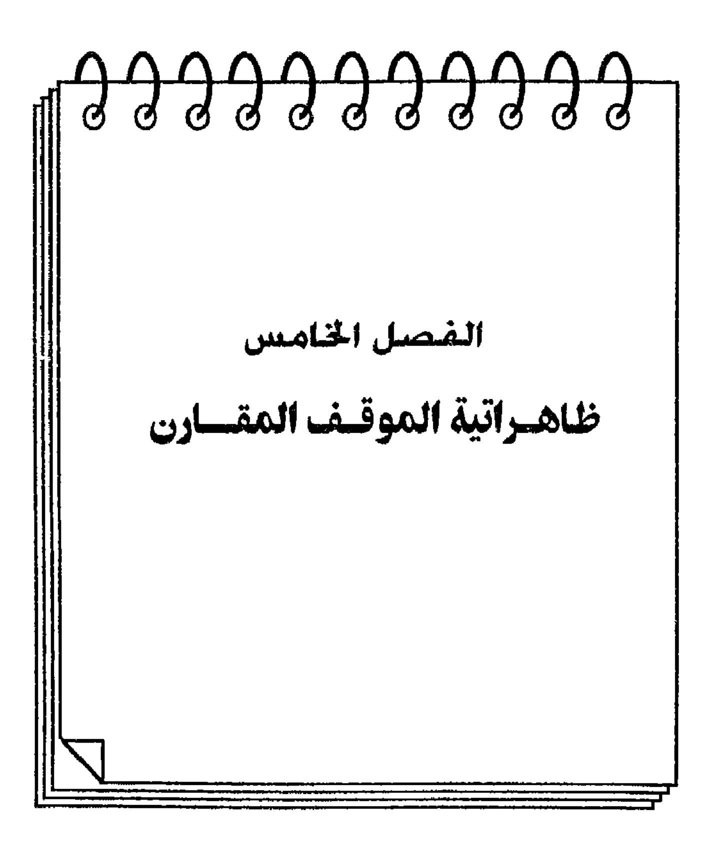
٥– شوكت ، محمود ، ونجيب أمين : فن الترجمة . القاهرة ، دار الفكر العربى (د.ت) .

٦– مارتينيه ، أندريه : وظيفة الألسن وديناميتها (ترجمة لطيف زيتونى) ، بيروت، دار المنتخب العربى ، ١٩٩٤ .

٧– مونان ، جورج : المسائل النظرية فى الترجمة (ترجمة لطيف زيتونى) ، بيروت ، دار المنتخب العربى ، ١٩٩٤ .

٨– عنانى ، محمد : فن الترجمة . القاهرة . الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٢ .





الفصل الخامس

ظاهراتية الموقف المقارن



- ١ -

«الانتظار ، بين أربع مسرحيات»



توطئة : (١)

هذه محاولة لاكتشاف آفاق جديدة فى الدرس المقارن على الصعيد التطبيقى ، قامت على أساس قراءة عرضية لأربع مسرحيات عالمية متباعدة فى الزمان والمكان ، بهدف تجلية ظاهراتية الموقف الموحد أو المتشابه أو المتخالف انطلاقاً من موقف أساسى واحد يحكم كل هذه المسرحيات . وقد قامت هذه المقاربة على أساس تقسيمية جديدة للنص المسرحى ، تعرضه فى شرائح متقابلة ومتوازية ، وتطرح عن كاهلها كل فكرة قديمة عن صراع المواقف والشخصيات أو عن التأثير والتأثر التاريخيين تبعاً لما أرسى دعائمه المؤسسون .

ولاتأتى هذه المخالفة حباً فى المخالفة ، وإنما هى استفادة من المناهج النقدية الحديثة ، ومحاولة لتطوير أدوات المقاربات المقارنة .

ولاشك أن قارئنا سيرى فى هذه القراءة الجديدة ثراء لم يكن ليتاح لنا إذا نحن عرجنا على الدروب القديمة المطروقة ، إذ كان علينا آنذاك أن نثبت تأثر اللاحق بالسابق وندعمه بالوثائق التاريخية والقرائن الثقافية والعقلية ، ثم نتوقف عند هذا الحد . ودراسة بهذا الفقر لم تكن تسمح لنا إلا بالوقوف عند بعض النصوص المتشابهة ومحاولة إقامة الدليل على ذلك .

وإذا كان عالمنا المعاصر قد تخطى هذه المرحلة إلى آفاق أرحب ، فإن تقديرنا لأولئك الرواد سيظل نبراساً يهدينا ونحن نجوب الآفاق بحثاً عن علامات جديدة على الطريق .

١- الموقف فلسفياً :

يرتبط وجود الإنسان بكونه دائماً فى موقف ، ولعل الدهشة التى هى أساس الفلسفة عند أفلاطون كانت الدافع الأول للربط بين الفلسفة والفن ، أو محاولة

---

(١) نشر هذا البحث بمجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة . المجلد ٥٦ ، يوليو ١٩٩٦ العدد الخاص بالآداب وعلوم اللغة .

تفسير الكون فلسفياً ، ولكن دون أن يكون ذلك يقينياً ، لأن المدركات الحسية تخضع بالضرورة للحواس ، وليس كل مافى الكون محسوساً ، كما أن الحواس تخدع فى أحيان كثيرة . ومن ثم جاء الفكر المرتبط بالموقف الذى نتج عن الكوجيتو الديكارتى : «أنا أفكر ، إذن ، أنا موجود» ليعلى من شأن الوعى الفكرى الذى يحدد كينونة الكائن ووجوده الحقيقى .

ثم جاءت بعد ذلك الظاهراتية (الفيمنولوجيا)(١) ورائدها هوسيرل Husserl فركزت على أهمية الوعى الإنسانى وحدس ذلك الوعى ، وكما يقول الدكتور زكى نجيب محمود : «إنه يعود بنا إلى ديكارت من جديد ، ولكن بعد إضافة هامة جداً ، فلئن كان الوعى مجرد الوعى عند ديكارت شرطاً للوجود الإنسانى (أنا أفكر إذن أنا موجود) بغض النظر عن علاقة ذلك الوعى بما يشير إليه من أشياء هى التى تكون موضع الوعى منا ، فقد أكد هوسيرل أن الوعى لايكون إلا وعياً بشىء فإذا قلنا إن ثمة وعياً بكراً خالصاً نحدسه فى ذواتنا من داخل ، فقد قلنا حتماً وبالضرورة إن ثمة أشياء وحالات هى التى نعنيها بذلك الوعى ، ومن ثم يتحتم وجود (الآخر) مع وجودنا الواعى» (٢) .

ولعل التركيز على وجود «الآخر» يمثل البداية الحقيقية لتشكل الموقف من وعى + حدس + الآخر ، ولعل فلسفة سارتر هى التى أعادت تشكيل الموقف الديكارتى فديكارت بحق «كان يعلق الوجود على الفكر - أى الوعى - فجاء سارتر ليعلق الفكر - أى الوعى - على الوجود ، فديكارت بمثابة من يسألك : هل أنت ذو فكر ؟ إذن فأنت موجود ولاشك فى وجودك ، وأما سارتر فبمثابة من

---

(١) نقترح اختصارها هكذا حتي تكون سهلة علي النطق بدلاً من الفينومينولوجيا fenomen-ología وهو علم دراسة الظواهر ، ولنا في ذلك أسوة بالتركيب المزجي في اللغة العربية : حضرمي نسبة إلي حضرموت ، درعمي ، نسبة إلي دار العلوم ... إلخ ، كما أننا نرتضي أن يوضع تعريب هذا العلم بجواره بمصطلح «الظاهراتية» .

(٢) «سارتر في حياتنا الثقافية» ، الفكر المعاصر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر العدد الخامس والعشرون ، مارس ١٩٦٧ ، ص١٠ .

يسألك : هل أنت موجود ؟ إذن فأنت ذو فكر ووعى» (١) .

والإنسان فى حياته دائماً فى موقف ، وفى كل موقف نراه مفكراً واعياً ، والمهم فى هذا كله استجابته أو عدم استجابته لهذا الموقف ، تفاعله معه أو محاولته تغييره أو خضوعه له ، أو هروبه منه ، وبناء على ذلك يتحدد مصير الإنسان وتنبنى خطواته القادمة أو لا خطواته ، وتتكشف الجوانب الخبيئة فى داخل الإنسان وتتجلى مواطن الضعف قبل مواطن القوة ، والحالات التدميرية قبل البناءة ، وخاصة إذا كان الموقف من تلك المواقف التى يطلق عليها كارل ياسبرز المواقف الحدية أو النهائية Ultimate .. والإنسان يحاول جاهداً تغيير ما عداها من المواقف أما هذه فلا سبيل إلى تغييرها حتى ولو تغيرت فيها بعض المظاهر المؤقتة ..

يقول كارل ياسبرز : «نحن دائماً فى مواقف ، والمواقف تتغير ، والفرص تسنح، فإذا لم ننتهزها لم يكن إلى رجوعها من سبيل ، وأنا نفسى أستطيع أن أعمل لتغيير الموقف . بيد أن هناك مواقف تظل جوهرياً كما هى حتى لو تغير جانبها المؤقت ، وخفيت قوتها المدمرة : فلابد أن أموت ، وأن أتألم ، وأن أكافح ، وأنا خاضع للصدفة ، كما أننى أقترف الخطيئة عامداً متعمداً . ونحن نسمى هذه المواقف الأساسية فى وجودنا بالمواقف الحدية أو «النهائية» ، وهذا معناه أنها مواقف لايمكن تجنبها أو تغييرها .

ونحن نتهرب دائماً فى حياتنا اليومية من تلك المواقف بأن نغمض عيوننا ، ونعيش وكأنها غير موجودة . فنحن ننسى أننا لابد أن نموت ، وننسى خطيئتنا ، وننسى أننا تحت رحمة المصادفة . ونحن لانواجه غير المواقف العينية ، ونسيطر عليها لمنفعتنا ، ونستجيب لها بأن نخطط ونعمل فى العالم بدافع من مصالحنا العملية . أما بالنسبة للمواقف النهائية ، فإننا إما أن نستجيب لها بإخفائها عن أنفسنا، أو إذا أدركناها حقيقة نستجيب لها باليأس وميلاد الروح ميلاد جديداً ، وحينذاك نصبح أنفسنا بتغيير فى وعينا بالوجود» (٢) .

(١) د. زكي نجيب محمود : البحث السابق ، ص١١ .

(٢) كارل يسبرز : «سبيل إلي الحكمة» ضمن كتاب «نصوص مختارة من التراث الوجودي» ترجمة فؤاد كامل – سلسلة نصوص فلسفية – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص٧٠-٧١ .

إن كارل ياسبرز يطرح علينا أخطر موقف يواجه الإنسان على الإطلاق ، بوضعه وجهاً لوجه أمام الفشل المطلق فيما سمّاه بالمواقف الحدية أو النهائية كالموت والخطيئة والصدفة وتقلب ولاثبات العالم ، ويعطيه من الحلول مايشبه قولنا الاختيار الحتمى ، فأمام موقف الفشل يمكن له أن يتخذ أحد طريقين : إما أن يخفى رأسه فى الرمال ويتجاهله حتى يطغى عليه الفشل فى النهاية ، وإما أن يجابهه بصراحة ووضوح ويعترف به كجزء من وجوده . وقد يعزى نفسه بحلول لاصلة لها بالواقع يتخذ منها عزاء لنفسه وقد يواجهه «فى أمانة وصمت» . ومن ثم يتحدد مصير الإنسان فى الموقف بطريقة مواجهته بالفشل والعدم ، وحتى اليأس . ولكن محصلة سعى الإنسان فى مواقفه فى الحياة تتحدد أخيراً للسعى إلى الخلاص، وتلك قضيته الأزلية التى طالما عالجتها الأديان : «إن الإنسان يسعى إلى الخلاص «الفداء» Redemption والخلاص تمنحه أديان الخلاص العامة الكبرى . وتتسم هذه الأديان بضمان موضوعى للحق ، ولحقيقة الخلاص ، وطريقها يفضى إلى فعل من أفعال التحول الفردى Individual Conversion ، وهذا مالاتستطيع الفلسفة أن تقدمه» (١) .

وإذا كانت الأديان الكبرى التى تقدم وحدها الخلاص للإنسان فى مواقفه الحدية أو النهائية ، فإن الفلسفة تظل فى بحث دائب حول هذه التجربة العدمية وتتصارع الآراء الماركسية مع الوجودية ، فإذا كان الإنسان – فى الوجودية – يجد نفسه أمام اللاشىء والعدم فإن جورج لوكاش يرى أن هذا الموقف فى الحقيقة «يتجاوب مع حالة الوعى الفردى الفيتيشى تعكس أزمة الامبرالية» ويرى أنه «منذ إدجار ألن بو الذى كان بلا ريب أول من مثل هذا الموقف للإنسان والمواقف التى تنبع منه ، والأدب الحديث يعودنا على وضع الإنسان المدفوع إلى حافة الهوة ، المحروم من كل مخرج ، وهو وضع تلخصه الفينومينولوجيا بمفهوم تجاه لاشىء.» ثم يعقب على ذلك بقوله «إن تصوير وضع الإنسان هذا يتجاوب لدى الكتاب الكبار مع الانعكاس الذاتى لموقف موضوعى ، وبتعبير أدق ، إنه تصوير لوضع دقيق ،

---

(١) المصدر السابق : ص٧٣ .

هو نفسه مشروط بظروف الطبع ومعطياته ، فى موقف عينى ، واقعى ومحدد للغاية» (١) .

ولاشك أن لوكاش ينطلق فى أحكامه هذه وهجومه على الوجودية من هجومه الأساسى على الرأسمالية ، فالعدم عنده أسطورة خلقها المجتمع الرأسمالى الذى يرى أنه محكوم عليه بالموت تبعاً للحتمية التاريخية فى المادية الجدلية ، وأن الوجودية «لن تكون نظاماً فلسفياً عالمياً قادراً على تقديم الحل لجميع مشكلات الوجود» (٢) .

لكن سارتر نفسه كانت له إسهاماته فى الماركسية ، فقد نظر إلى تراث ماركس نظرة جديدة تختلف كثيراً عن نظرة أتباعه التقليديين ، وحاول أن يطعم الماركسية بالوجودية ولم يرض أبداً عن المنهج الماركسى باعتباره منهجاً مسبقاً أو قبلياً واقترح «إحالة الفكر الماركسى إلى الداخل» فهو يتناول المفاهيم الماركسية على أساس أنها مزدوجة الدلالة ، على أنها قابلة لتفسيرات شتى ، فهى مبادىء توجيهية ، وإرشادات للمهام ، وهى تضع المشكلات ، أكثر من أن تقدم حقائق عينية فعلية ، «وقصارى القول أنها تبدو لنا أفكاراً تنظيمية» (مسألة المنهج ، ص٣٣) ، أما الماركسيون الاتباعيون المعاصرون فينظرون – من ناحية أخرى – إلى مؤلفات «ماركس» و «إنجلز» على أنها غير مبهمة ، بل إنها واضحة ، وتعطى الحقيقة المضبوطة كلها . «وهى بالنسبة لهم ، تؤلف علماً بالفعل . أما نحن فنفكر من ناحية أخرى . أن كل شيء مازال فى حاجة إلى أن يصاغ من جديد ، وعلينا أن نجد منهجاً ، وأن نضع علماً» (٣) .

وإذا كان سارتر قد وضع هذه الحدود الفاصلة بين نظرته الفاحصة للنص التى تجعله قابلاً لتحمل تفسيرات كثيرة ، والتى تطرح المشكلات دون تقديم

---

(١) جورج لوكاش : ماركسية أم وجودية : ترجمة جورج طرابيشي . دمشق . دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . (د.ت) ص٦٧ .

(٢) نفسه ص٧٠ .

(٣) التحول الجذري لسارتر بقلم ماري وونوك ، ضمن كتاب : «نصوص مختارة من التراث الوجودي» سابق الذكر . ص١٠٣ .

الحلول الفعلية ، ونظرة أتباع ماركس التقليديين الذين يرون كل شيء فى النص واضحاً وضوح النهار تبرز الحقيقة كاملة بل تصل إلى حد العلم ، ومن ثم كان تفكيره فى وضع علم ومنهج جديدين حيث يحاول أن يطبق ذلك فى مزجه الموقف الوجودى بالموقف الثورى فيبدأ بتحليل عقل الإنسان الثورى الذى يراه شخصاً مضطهداً وعضواً فى الطبقة العاملة ، ويرى أن «الثورى الحقيقى هو الإنسان الذى يتجاوز بالضرورة الموقف الذى يجد نفسه فيه . وهو يريد تغيير موقفه ، ومن ثم فإنه ينظر إليه من وجهة نظر تاريخية ، ويعتبر نفسه صانعاً تاريخياً ... وفضلاً عن ذلك فإنه يرى العلاقات الإنسانية - لكونه عاملاً - من وجهة نظر العمل» . ويتحدث عن الفلسفة الثورية التى هى متضمنة فى موقف الثورى «ذلك لأن أية خطة لتغيير العالم لاتنفصل عن فهم معين يكشف العالم من وجهة نظر التغيير الذى يريد المرء أن يحدثه فى هذا العالم» . التفكير الثورى إذن تفكير داخل موقف معطى ، وللـ «فعل» الذى يعمد إلى تغيير العالم أولوية فى المذهب الثورى ، أولوية على مجرد «المعرفة» بالعالم كما هو كائن . «المطلوب إذن فى كلمة واحدة هو نظرية فلسفية تثبت أن الواقع الإنسانى هو فعل ، وأن الفعل المؤثر فى الكون مطابق لفهم الكون كما هو كائن ، أو بعبارة أخرى ، إن هذا الفعل هو إماطة اللثام عن الواقع وهو - فى الوقت نفسه - تعديل لهذا الواقع» (١) . على أن الموقف الوجودى مرتبط بالاختيار والإرادة والإلتزام والوجود عند ياسبرز : «أنا أختار» ، «أنا أريد» ، «أنا ملزم» ، «أنا موجود» . وهذا معناه بعبارة أخرى أنه ليس ثمة اختيار بدون تصميم ، ولاتصميم بدون إرادة ، ولا إرادة بغير إلزام ، ولا إلزام بغير وجود» . هل معنى ذلك - كما يتساءل د. زكريا إبراهيم - أن الحرية القصوى والضرورة القصوى شيء واحد ، وهو الأمر الذى يجيب عليه ياسبرز بالنفى فإن الضرورة نفسها مصنوعة من نسيج الحرية» (٢) . وهو بذلك يتفق مع هيجل الذى يقرر أن الحرية المطلقة سلب محض ، أعنى أنها عدم وموت ، فالحرية فى نظره لايمكن أن تكون شيئاً إلا بذلك الوجود الذى تصونه وتحافظ عليه ، منكرة إياه فى

(١) المرجع السابق ص١١١ .

(٢) الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية . القاهرة . مكتبة مصر بالفجالة ص٦٠ .

الآن نفسه (١) .

ولعل ربط فكرة الاختيار بالوجود يعيد إلينا تلك المعادلة المعاكسة للكوجيتو الديكارتى ، فالماهية هنا لاحقة للوجود لأنه لكى نختار لابد أن نكون موجودين ، فالوجوديون حينما يقولون «إن الوجود يسبق الماهية» فإنهم يقصدون بذلك أن الإنسان لايملك بادىء ذى بدء أية ماهية أو طبيعة ، لأنه يولد غير مكتمل الصورة ، ثم يصير من بعد مايجعل من نفسه» (٢) .

إن الإنسان بهذا هو الموجود الذى ينحصر وجوده فى حريته ومن ثم كانت مسئوليته عن كل شىء حتى عن تجنيده فى الحرب ، فليس ثمة حدث مفاجىء يأخذنا على غرة ، يقول «إن الحرب التى جندت لها – على حد تعبير سارتر – هى حربى أنا ، فهى على صورتى ومثالى ، وهى الحرب التى أستحقها» ... فأنا إذن مسئول عن تلك الحرب لأننى مادمت لم أتخلف عنها فكأننى قد أردتها . وتبعاً لذلك فإن المسئولية التى ينادى بها سارتر تتجاوز ما استطاع المرء أن يختاره بمحض حريته ، بحيث إنه ليس ثمة شىء يخرج عن سطوة تلك المسئولية ، مادامت تتجاوز نشاطنا الباطنى ورغباتنا الشخصية إلى الأحداث الخارجية نفسها. يقول سارتر بصريح العبارة : «إننى مسئول عن كل شىء ، ومسئوليتى تمتد حتى إلى تلك الحرب التى اشتركت فيها ، كأننى الذى أعلنتها تماماً» (٣) وهنا قد يعترض البعض فيقول : «ولكننى لم أطلب الوجود ، وما أردت أن أولد ، فكيف أكون مسئولاً عن مجرد وجودى فى العالم» ؟ هذا يرد عليه سارتر بقوله : إن موقف الإنسان من ظاهرة الوجود هو نفسه بمثابة اختيار لهذا الوجود ، يستوى فى ذلك أن يخجل المرء من وجوده أو أن يفتخر به أو أن تكون استجابته بمجرد التشاؤم .. الخ . فالإنسان بهذا المعنى يختار وجوده نفسه» (٤) ..

(١) المرجع السابق ص٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص١٧٣ عن :

- Jean Paul Sartre "L'Existentialisme est un Humansme, Nagel p.27.

(3) - Jean Paul Sartre " L'Etre et le N"eant" p.641..

(4) - CF.R Campbell "Jean- Paul Sartre ou une Littérature Philosophique" P. Ordent Paris1947 p.211. (CFJ - P. Sartre l'Etre et le N"eant" p.640.

فإذا كان هذا هو موقف الإنسان من الوجود نفسه ، فما هو موقفه من الظواهر المحيطة به ، الفاعلة والمؤثرة فيه ، وماهو سلوكه فى هذا الموقف ، وخاصة إذا كان قد اختاره وفرض عليه فى آن واحد ؟ لعل موقف الانتظار الذى يحدث أملاً فى حدوث شىء يتمناه المرء أو يعيش من أجله ، سواء طلب منه أن ينتظر أم فرض هو على نفسه الانتظار ، يكون أقرب نموذج نتعامل معه فى هذه المقاربة المقارنة .

٢- دراسة الظاهرة :

لاتهدف هذه الدراسة إلى مقاربة تاريخية أو بيوجرافية ، فالتاريخ وحيوات الشعراء من شأن مؤرخى الأدب كما أن تكرار المعلومات التاريخية والبيوجرافية قد يصرف القارئ الذى سئم التكرار ومل المقدمات وأراد أن يولى وجهه شطر النص. ويضاف إلى ذلك أن توجهنا فى هذه المقاربة ليس تاريخياً ، وإنما هو مزيج من الظاهراتية والنصية . وليس الهدف إثبات التأثير والإمساك بالمتأثر بغية الإبلاغ عنه وإثبات الحجة عليه ، فالنصوص كلها متناصة ترتسم فى فضاءاتها كلمات اللغة ، وهى تحمل صوراً قديمة فى أطر حديثة ، تتوارد فيها الخواطر ، وتتدافع فيها الأفكار ، والشأن فى تشكلاتها اللغوية الجديدة .

وإذا كان النقد الفيمنولوجى لنص واحد يهدف إلى «قراءة» محايثة «تماماً للنص لاتتأثر مطلقاً بأى شىء خارجه» (١) فإن النقد الفيمنولوجى المقارن سينتقل من واحدية النص إلى تعدد النصوص واختلافها لغة وتاريخاً ، لمعرفة الموضوعات المتكررة ، والوصول إلى البنى العميقة فى الفكر الإنسانى .

وإذا كان النقد الفيمنولوجى «يركز نمطياً على الطريقة التى يخبر بها مؤلف الزمان أو المكان ، على العلاقة بين الذات والآخرين أو على إدراك الموضوعات المادية» (٢) فإن مانحن بصدده يوزع هذا الاهتمام على عدد من المؤلفين متفاوتين

---

(١) تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب (ترجمة أحمد حسان) . القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ١١/سبتمبر ١٩٩١ . ص٧٨ .

(٢) المرجع السابق : ص٧٩ .

فى الزمان والمكان واللغة .

٣- الانتظار ظاهرة مسرحية :

لايقصد هذا العنوان تقديم قائمة بحصر شامل للأعمال المسرحية التى تتخذ الانتظار موقفاً وظاهرة أساسية أو فرعية ، فما أكثر هذه المسرحيات فى أدب واحد، ناهيك عن آداب متعددة ، لكننا قصدنا تحديداً إلى اختيار أربع مسرحيات نجرى عليها اختباراً نصياً مقارناً يتناول حدس الظاهرة فى كل منها وملتقياتها ومفترقاتها، تقارباتها وتبايناتها ، ورصد ثوابتها ومتحولاتها .

وقد كان الهدف فى البداية عقد مقارنة بين عملين أحدهما للشاعر الإسبانى المعاصر أنطونيو جالا ، وثانيهما للشاعر المصرى صلاح عبدالصبور ، أما الأول فمسرحية بعنوان «آنسة الفردوس العجوز» ، وهى التى نحن بصددها اليوم ، بينما يتمثل العمل الثانى فى مسرحية «الأميرة تنتظر» .

ولما كان مصدر «الانتظار» واحداً لكليهما ، لم يكن ثمة بد من استحضار موقف الانتظار الأبدى عند صامويل بيكيت فى مسرحيته التى أحدثت دوياً فى العالم : «فى انتظار جودو» (١) .

---

(١) شأنها شأن كل جديد ، أحدثت هذه المسرحية - التي عرضت في يناير ١٩٥٣ - انقساماً حاداً بين جمهور المشاهدين والنقاد «أما الساخطون فقد غادروا المسرح بعد الفصل الأول ، وأما المتحمسون فقد مكثوا ليصفقوا بحرارة في نهاية الأداء ، بينما ظل المتحيرون جالسين في صمت وفي فترة الاستراحة اتخذ النزاع بين المؤيدين والمعارضين شكل عراك رمزي بقبضات الأيدي في ردهة المسرح» . ومضي أسبوعان ثم عرضت مرة ثانية «واستقبل النقاد المسرحية باللعنات أو الطرب ، رأوا فيها خلطاً غير مفهوم أو فتحاً جديداً صافي الذكاء ، وحسبوها عملاً تنقصه جميع الصفقات المسرحية أو خلاصة لفن التأليف الدرامي .... وقد حظيت «جودو» بأكثر من ثلاثمائة عرض في باريس ، واستقبلت بحماسة في فرانكفورت وروما وهلسنكي واتصل تمثيلها في لندن مدة ستة عشر شهراً . ومنذ ذلك الوقت ترجمت إلي لغات كثيرة منها اليابانية ، وعرضت في كل أنحاء العالم . «راجع : - ليونارد كابل برونكو : مسرح الطليعة - المسرح التجريبي في فرنسا (ترجمة يوسف اسكندر ، مراجعه د. أنور لوقا) . القاهرة ، مطابع الكاتب العربي ، ١٩٦٧. ص٤٤ ، ٤٥ .

- Leonard Cabell Pronko : Avant - Gard. The Experimental Theater in France

- يمكن أيضاً مراجعة كتاب :

- Richard N. Coe : Beckett. Oliver and Boyd, Edinburgh and Lonodn. First published1964. Revised1968.

فهى - إذن - ثلاث مسرحيات ، لكن الانتظار عند أنطونيو جالا له سابقة مهمة فى مسرحية لوركا : «السيدة روسيتا العانس ، أو لغة الأزهار» .

ولانخالف منهجنا ، الذى يهتم بالظاهرة والنص دون ماعداها ، فنحن لم نبدأ بعد التحليل النصى الظاهراتى المقارن ، إذا نحن رجعنا عشر سنوات إلى الخلف حيث طرحنا السؤال التالى عليه :

- «عندما عرضت مسرحيتك «آنسة الفردوس العجوز» فى مدريد لاحظنا نوعاً من التشابه أو الالتقاء بينها وبين مسرحية الشاعر فيديريكو غارثيا لوركا :

- ثمة كتب أخري مترجمة أو مؤلفة بالعربية تناولت بيكيت ومسرحه ، وبالتحديد مسرحيته: «في انتظار جودو» ، نذكر منها علي سبيل المثال :

- John Gassner : Theater at the cross roads.

- جون جاسنر : المسرح في مفترق الطرق . (ترجمة سامي خشبة ، مراجع د. رشاد رشدي) ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٠ ، ص٤٦١-٤٧٦ .
- جورج ولورث : مسرح الاحتجاج والتناقض (ترجمة د. عبدالمنعم اسماعيل) ، القاهرة، مدبولي ١٩٧٩ . ص٦٣-٨٢ .
- جاك جويشارنود ، جين بيكلمان : دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر (ترجمة شاكر النابلسي) ، القاهرة ، دار الفكر (د.ت) ص٣٩-٧٩ .
- د. لطفي فام : المسرح الفرنسي المعاصر . مذاهب وشخصيات . القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر (د.ت) ص٢٥٧-٢٦٦ .
- جلال العشري : لن يسدل الستار . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ . ص٤٥-٥٤ .
- يوسف عبدالمسيح ثروت : مسرح اللامعقول وقضايا أخري . بيروت - بغداد - منشورات مكتبة النهضة ط٢ ، ١٩٨٥ ، ص٣-١٩ .
- يوسف عبدالمسيح ثروت : دراسات في المسرح المعاصر . بيروت - بغداد - منشورات مكتبة النهضة ط٢ ، ١٩٨٥ ، ص١٠١-١١٤ .
- موسي السوداني : دراسات في المسرحية الحديثة . الجمهورية العراقية - منشورات وزارة الإعلام - سلسلة الكتب الحديثة (٧٧) ، ١٩٧٥ .
- رياض عصمت : شيطان المسرح - كتاب نقدي عن المسرح في العالم . دمشق . دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر . ط١ ، ١٩٨٧ .
- إيليا حاوي : الفن والحياة والمسرح . نظريات ونظرات . بيروت - دار الثقافة ط١ ، ١٩٨٥.
- عبدالرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي . الدار البيضاء ، دار الثقافة . ط١ ، ١٩٨٧ .

«السيدة روسيتا العانس» ، وقد أشرت أنت إلى ذلك فى لقاء تليفزيونى . هل يمكنك أن تفصل هذا الأمر للقارئ العربى ؟ وماهى نقاط الالتقاء والتباعد بينهما ؟

– يبدو لى أن هذا السؤال لايهم القارئ العربى ، لأنه لم يعرف «السيدة روسيتا العانس» ولا «آنسة الفردوس العجوز» ، وأذكر أننى أشرت – إبان عرض المسرحية فى مدريد – إلى أن «آنسة الفردوس العجوز» يمكن أن تكون بمثابة جزء ثان يكمل «السيدة روسيتا العانس» من حيث كونها امرأة وحيدة لاتحيا ولاتحب ، ولكنها أكثر وحشية وقوة ورجولة وأهمية من تلك «السيدة روسيتا» الصابرة الخانعة» فآنسة الفردوس تأخذ بقرنى الثور ولاتفلتهما ، وتستخرج من انعدام الحب عندها حبا سرى فيما حولها ، وهى فى هذا الجانب تختلف عن نظيرتها» (١) . ولأن المماثلة بين «الخبر» فى كلا النصين واضحة ، حيث يدور كل منهما حول فتاة ذهب عنها حبيبها ووعدها بالعودة ، لكنه لم يعد ، وظلت فى انتظار لانهائى ، رأينا أن يظل موقف «روسيتا» مواكباً لموقف «الآنسة العجوز» فى إطار تماثلاتها أو تمايزاتها مع «الأميرة» أو مع مثال الانتظار : «جودو» .

ولكى نعبر هذه التحديدات نرى لزاماً علينا أن نضع سلماً لتواريخ هذه الأعمال، لا يلزمنا بمنهج تاريخى ، ولايفرض علينا نظاماً مخالفاً ، وإنما ليتبين القارئ موضع قدميه معنا فى هذه السياحة النصية .

أولى هذه المسرحيات هى مسرحية لوركا : «السيدة روسيتا العانس» التى عرضت فى برشلونة فى ديسمبر ١٩٣٥ ، تليها مسرحية صامويل بيكيت : «فى انتظار جودو» يناير ١٩٥٣ . ثم تأتى مسرحية صلاح عبدالصبور «الأميرة تنتظر» أكتوبر ١٩٦٩ . وأخيراً مسرحية جالا : «آنسة الفردوس العجوز» أكتوبر ١٩٨٠ .

ونظرة إلى هذه التواريخ تبين لنا فساد القول بالتأثير والتأثر القديمين تبعاً للمنهج التاريخى ، فهذه مسرحيات أربع لايمكن لأسبقها تاريخاً ، وهى مسرحية لوركا (١٩٣٥) أن تكون مصدراً للثلاث الأخرى جميعاً . قد يصح أن تكون ملهمة

(١) د. أحمد عبدالعزيز : أديب من إسبانيا : أنطونيو جالا . مجلة «القاهرة» ، العدد الرابع عشر . الثلاثاء ٧ مايو ١٩٨٥/ص٢١ .

لجالا (١٩٨٠) مواطنه ، ووريث ثقافته ، لكنها ، لن تكون أبداً كذلك بالنسبة لبيكيت (١٩٥٣) وصلاح عبدالصبور (١٩٦٩) .

أما بيكيت فلأن الاتجاه العبثي عنده «في انتظار جودو» غير مسبوق إلا بفلسفة ، فانتظاره الفلسفي لاينهل من النبع الصافي عند «روسيتا» .

وأما صلاح عبدالصبور فمن المستبعد كذلك أن يكون منهله في هذه المسرحية من لوركا ، أو من لوركا وحده ، نظراً لأن هذه المسرحية للوركا لم تكن قد ترجمت بعد إلى العربية ، ولم تكن شهرتها قد وصلت إلى شأو أعماله الأخرى ، ولأن البناء الرمزي الطقسي الأسطوري غلب على مسرحية صلاح عبدالصبور ، مما يقربه في عبثيته من بيكيت . ومن جهة ثالثة ، لايمكن القول بتأثر جالا (١٩٨٠) بصلاح عبدالصبور (١٩٦٩) نظراً لعدم معرفة جالا بالعربية وعدم ترجمة مسرحية صلاح إلى الإسبانية .

هذه الفوضى من التواريخ مع وحدة الموقف في هذه المسرحيات ، هي التي دعتنا إلى البحث عن طريق يكون أكثر سلامة وأمنا ، وهو الدراسة الفيمونولوجية للموقف ، مع رصد الثوابت والمتغيرات بين هذه النصوص جميعاً ، في سبيل الكشف عن البنية العميقة للعقل الإنساني .

٤- فيمنولوجيا المقارنة :

إذا كان الموقف النقدي يتمثل في قراءة محايثة للنص ، تلفظ أي شيء خارج عنه ، وتختزل النص ليصبح تجسيداً خالصاً لوعي صاحبه ، الذي تجتمع في عقله وحدة الجوانب الأسلوبية والدلالية ، مما يجعلنا نركز على جوانب هذا الوعي التي تتجلى في النص لنصل إلى البنى العميقة لعقله ، «والتي يمكن أن نجدها في الثيمات المتكررة ومنظومات الخيال ، وبإدراك هذه الأشياء ، فإننا ندرك الطريقة التي «عاش» بها الكاتب عالمه ، ندرك العلاقات الفينومينولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع» [1] ؛ فإن منهجنا الجديد المقترح في المقارنة يقوم على نفس الأساس مع تعددية النصوص في الموقف الواحد دون اللجوء إلى

(١) تيري إيجلتون : المرجع المذكور ص٧٩ .

تفسيرات خارجة عنها . وإذا كان هذا النقد يمكنه «أن يتحرك برباطة جأش بين أبعد النصوص فى تاريخ كتابتها ، وبين أكثرها اختلافاً فى التيمة وذلك فى سعيه الحثيث للبحث عن أوجه للوحدة» (١) فإن فيمنولوجيا المقارنة يمكنها أن تحقق ذلك بين نصوص متباعدة فى الزمان والمكان متفقة فى الموقف ، أو - على العكس- بين نصوص متباعدة فى الموقف الذى تتخذه من ظاهرة زمانية واحدة ، ولكن بشرط اختلاف المكان وهى فى ذلك لن تبحث فقط عن أوجه الوحدة ، بل كذلك عن وجوه الاختلاف .

يقوم مفهوم الإنتاجية عند جوليا كريستيفا Julia Kristerva على كون النص «مجالاً» لعمل ذاتى التولد ، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثيل لاستبدالها بتعددية المعانى التى يستطيع القارئ ، وحتى الكاتب إيجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة ظاهرياً» (٢) . وإذا كان لنا أن نسمى هذه الإنتاجية «بالدلالية «ترجمة لمصطلح Signifiance عندها ، فإن حديثها عن تمفصل ثنائى أساسى يخرج من مفهوم الإنتاجية» : «النص الظاهراتى pheno-Texte ، والنص التوليدى Géno-Texte ذو أهمية خاصة فى هذا المجال ، إذ تقصد بالمصطلح الأول مستوى القول الملموس ، وبالثانى جميع مايحدث تحت هذه البنية الظاهرية. عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس فقط بين منتجه ومتلقيه ، بل وأيضاً بينه وبين النصوص المتعددة التى سبقته ، أو القريبة منه والتى تربطها به علاقات غير متوقعة ولكن فعلية» (٣) .

على هذا النهج يمكن للدرس المقارن للموقف أن ينطلق «علاماتيا» سيميولوجيا من نص واحد يمكن أن نطلق عليه «الموقف المتناص» أو «تناص الموقف» .

---

(١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٢) ب. برونيل ، د. ماديلينا وآخرون : النقد الأدبي (ترجمة د. هدي وصفي) القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ . ص١١١ ، ١١٢ .

(٣) المرجع السابق : نفس الصفحة .

وطبيعى ، إذا كنا قد اقترحنا الانطلاق من نص واحد أن يكون منطلقنا النص الذى قدمناه – مؤخراً – مترجماً إلى العربية : «آنسة الفردوس العجوز» لجالا[1] . وقد تصادف أن كان أحدث النصوص تاريخاً ، مما يتوافق تماماً مع فكرة «التناص» البارتية .

لكن هذا الدرس لن يتخذ طابع التلخيص والعرض ، بل سيقوم بالتحليل والوصف لتحقيق قراءة محايثة لهذه النصوص جميعاً .

٥- التحليل :

يقوم السيميولوجيون بتقسيم العمل المسرحى إلى شرائح بغية تحليلها ، لكن عملهم هذا يكون على نص واحد ، وسوف نسير على نهج التقسيم ، لكن هذه التقسيمات لن تمثل مشاهد كاملة ، بل مواقف تتصل بخطابات مجزأة فى إطار خطاب شامل تضمه كل مسرحية . وخطورة هذا التقسيم المقارن أن الأجزاء التى تتناول خطاباً واحداً فى موقف ما لن تتوافق فى ترتيبها فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث مع مسرحية جالا . ولذا سوف نضطر إلى رسم الخطوط والجداول من جهة ، وقد نضطر إلى تقديم بعض هذه الشرائح وتأخير بعضها الآخر من جهة أخرى .

"الجدول الفيمنولوجي المقارن"

فيما يلى نقدم جدولاً فيمنولوجياً مقارناً مفصلاً ، يقوم بعرض الظواهر والأفكار الجزئية بكل دقة فى كل مسرحية من المسرحيات الأربع ، بحيث يسيرالتقسيم عرضياً فى المسرحيات المذكورة ، مما يمثل المادة الخام الغفل ، التى ستقوم على أساسها الدراسة ، وقد رقمنا الشرائح قبل الإشارة إلى الصفحات التى وردت فيها ، ورتبنا وضع المسرحيات بالنسبة لمسرحية أنطونيو جالا ، التى تقدمت المسرحيات الثلاث الأخرى ، ثم جاءت بعدها هذه المسرحيات مرتبة حسب تاريخ عرضها ونشرها . وكان اعتمادنا على نصوص هذه المسرحيات فى

(١) المسرح (القاهرة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٥٣ ، أبريل ١٩٩٣ ، ص٩٥-١٢٦

العربية كما يلى (حسب ترتيبها فى الجدول) :

١ - أنطونيو جالا : آنسة الفردوس العجوز . ترجمة د. أحمد عبدالعزيز . نشرت فى : المسرح (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٥٣ ، أبريل ١٩٩٣، ص٩٥-١٢٦ .

٢ - فيديريكوغارثيا لوركا : السيدة روسيتا العانس أو لغة الأزهار . ترجمة د. أحمد عبدالعزيز . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة «روائع المسرح العالمى» ١٩٨٩ .

٣ - صمويل بيكيت : مسرح العبث - «فى انتظار جودو» ومسرحيات أخرى . ترجمة د. فايز إسكندر . القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

٤ - صلاح عبدالصبور : ديوان .... ، الجزء الأول ، (يضم «الأميرة تنتظر») ، بيروت ، دار العودة ، ط١ ، ١٩٧٣ .

الجدول الفيمنولوجى المقارن

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
٩٧/١	بدء المسرحية بأغنية يعزفها إسماعيل الأسود (أغنية الفردوس)	١٠٣/١	بدء المسرحية بالحديث عن الأزهار وضرورة الاعتناء بها .	٦/١-٩	بدء المسرحية بمحاولة استراجون خلع حذائه/التقاؤه بفلاديمير وطلب عونه .	٣٥٣/١	المؤلف : انتظار الأميرة والوصيفات لرجل وتأكدهن من أنه سيجيء يوما ما .
٩٧/٢	احتقار دون إيرمينيو لإسماعيل	١٠٤/٢	شجار العم والمديرة حول الأزهار .	٩/٢-١٠	الندم علي الميلاد والضحك فجأة والتوقف.	٣٥٥/٢	الانتظار الموت : يستعجلنا الموت .
٩٨/٣	الانتظار وظيفة الآنسة .	١٠٥/٣	مادية المديرة وعدم إحساسها إلا بالفاكهة .	١٠/٣-١١	قصة لصين صلبا مع المسيح/أحدهما أنقذ من الجحيم .	٣٥٦/٣	تحديد الزمان والمكان/مدة الانتظار خمسة عشر خريفا .
٩٨/٤	الفردوس – كل منا له فردوسه	١٠٥/٤-١٠٦	بذاءة المديرة .	١١/٤-١٢	جدل حول الأناجيل الأربعة وماذكرته عن	٣٥٦/٤	المكان : أشجار السرو/الوادي المجدب

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
					اللصين .		
٩٩/٥	الاحتفال بذكري ٤٢ سنة علي انتظار الآنسة.	١٠٦/٥-١٠٧	روسيتا حيوية وجمال/القبعة/ملاحاة بينها وبين المدبرة .	١٢/٥-١٣	بدء مأساة الانتظار . عدم استطاعتهما الذهاب/فهما في انتظار جودو	٢٥٧/٥	حلم الوصيفات بالحب .
٩٩/٦	انتظار الآنسة يعني عدم الحركة من المقهي لأنه سيجيء	١٠٧/٦-١٠٨	تحليل شخصية الفتاة المرحة الطائرة	١٣/٦	تحديد المكان بقرب شجرة/صفصافة/ذابلة الأوراق .	٢٥٨/٦-٢٥٩	الوصيفتان تمثلان مواجدهما الليلة .
٩٩/٧	عدم إحساسها بالزمن - لاتصدق مرور ٤٢ سنة/ كان ذلك أمس	١٠٩/٧	حالة روسيتا من اليتم .	١٣/٧	انتظار لانهائي وحتمية مجيئه غداً أو بعد غد الخ	٢٦٢/٧	تسارع الزمن وظلامه . الزمن النفسي التجريدي : سبعة عشر ظلاما .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
٩٩/٨	الزمن : كل الأيام تكري سنوية ، بالنسبة لها ذكري يوم انتظرت فيه	١٠٩/٨	صراخ العم مرة ثانية من أجل وردته النادرة وذكر أنواع الأزهار	١٤/٨	الزمن/ضياع الذاكرة تذكرهما ما فعلا بالأمس أو تذكر المكان .	٣٦٣/٨	عدم خروج الوصيفتين عن الدور ما دامتا في الكوخ.
٩٩/٩	الآنسة مثل يحتذي في الانتظار – أسطورة – زعيم روحي	١١٠/٩	ملاحاة بينه وبين المدبرة حول إصابة الوردة المعادل لحبه لروسيتا .	١٤/٩	الزمن السبت/أي سبت.	٣٦٤/٩	انتظار الوصيفتين وثقتهما من أنه سيجيء.
١٠٠/١٠	عدم إحساسها بالزمن/زمن الحب/اللحظة التي تجلي فيها الحبيب .	١١١/١٠- ١١٢	وصف الوردة النادرة ومكانتها بين الأزهار وسرها / استمرارها يوماً واحداً	١٤/١٠-١٥	الشك في اليوم هل هو سبت أم أحد أم خميس.	٣٦٦/١٠- ٣٦٧	إحساس الوصيفة ٣ بالزمن دياكروني تعاقبي/من يوم ميت في يوم مولود .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم التريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
١٠٠/١١	الانتظار غير المبرر والأبدي ، قال لي : «انتظريني لحظة» .	١١٣/١١	روسيتا والشمسية/تشاؤم المدبرة من فتحها تحت السقف/إطلاق التعاويذ.	١٥/١٠	عدم التأكد من الزمان والمكان.	٣٦٧/١١	اشتداد الظلمة في الوادي هذي الليلة .
١٠٠/١٢	عدم تحرك الآنسة لاعتقادها بأنه سيصل بين لحظة وأخرى.	١١٤/١٢	خروج روسيتا مع المنولات وانشغال العريس عنها .	١٥/١١	حلم استراجون/فلاديمير يرفض سماعه .	٣٦٨/١٢-٣٧٢	إطراء الوصيفات للأميرة .
١٠٠/١٣	البحث عن الحبيب الذي ذهب/لم يخرج من الباب ولا المطبخ . الخ.	١١٥/١٣	العمة والمدبرة ومفاضلة بين العريس والعروس قريبيها .	١٦/١٢	رغبة استراجون في الانفصال عن فلاديمير .	٣٧٢/١٣-٣٧٤	ذل الوصيفات للأميرة .
١٠٠/١٤	إصرارها على عدم التحرك لشقتها أنه سيجيء .	١١٦/١٤	شجار أخوي بين العمة والمدبرة وصوت منادي البابونج	١٦/١٣	قصة الانجليزي في بيت البغاء والقوادة تسأله : شقراء أم سمراء .. الخ	٣٧٥/١٤	انتظار الأميرة/ماذا أفعل إن جاء ؟!

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
١٥/١٠٠-١٠١	ارتحال أديلايدا دون أن تتحرك وذهابها إلي النمسا .	١٥/١١٧-١١٨	دخول العريس وبدء المشكلة/أبوه يستدعيه إلي أمريكا/تمهيد لموقف الانتظار .	١٤/١٧	.ارتباط الشجرة بالانتظار/ينظر إلي الشجرة .	١٥/٣٧٦	تذكرهن بالحادث وتبرر موقفها : أقسم أن ينبت في بطني أطفالا .
١٦/١٠١-١٠٢	حقيبة سفر هدية لأديلايدا/دعوة لتحريك حدث الانتظار.	١٦/١١٨-١٢٠	أعذار الشاب وتعهده الوفاء بوعده/حوار مع العمة .	١٥/١٧	الانتظار والانتحار شنقا في الشجرة/ماذا لو شنقنا أنفسنا؟	١٦/٣٧٩-٣٨٢	مشهد ضحك الوصيفات/النكت الجنسية .
١٧/١٠٣	الآنسة تتسلي بمعرفة خريطة إفريقيا استعداداً لعودة الحبيب المنتظر .	١٧-١٢١	المدبرة تبكي حظ روسيتا وتدعو علي الشاب باللعنات .	١٦/١٨	دعوة كل منهما الآخر إلي شنق نفسه أولا .	١٧/٣٨٢-٣٨٥	ارتباط الضحك بالموت/الطبع المأساوي .
١٨/١٠٣	الارتحال والسفر دونما حركة وهي في مكانها/.	١٨-١٢١	روسيتا والمانولات وحياة العشق وأحلام	١٧/١٨	موت جوجو يترك ديدي وحيداً .	١٨/٣٨٢	الزمن الثلاثي : اغتنام اليوم/المستقبل يحمل

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم التريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
			العذاري/نشيد المانولات				وطأة تذكارات الأمس .
١٠٤/١٩	استحضار المستقبل في الحاضر/بودي لو أكلت تفاحة من حصاد العام القادم .	١٩-١٢١-١٣٤	نبأ الرحيل ومناجاة الوداع وعهد الحب الأبدي/بدء الانتظار.	١٨/١٨-١٩	انتظار جودو ليقول لهما ماذا يفعلان في هذا الموقف .	٢٨٦/١٩-٢٨٨ ٢٨٩/٢٠	وصول القرندل . القرندل : استدعاه الصوت لكي ينتظر معهن وينفذ مهمته .
١٠٥/٢٠	إسماعيل الأسود ، وعزفه ، ومعاملته السيئة .	١٣٤/٢٠-١٣٥	دخول العم وروسيتا تقرأ مصيرها مصير الوردة.	١٩/١٩	جودو سيستشير عائلته ووكلاءه ومراسليه .	٢٩٠/٢٠	وصول مالاينتظر .
١٠٦/٢١	العجز الجنسي عند شباب اليوم .			٢٠/٢٠	تخليهما عن حقوقهما حتي حق الضحك .	٢٩١/٢١	عدم تأكده من مجيئه الليلة .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
٢٢/١٠٦- ١٠٧	مستر ستون ومصنع الأسلحة .			٢١/٢١	تحول الجزر إلي لفت يضعه استراجون في جيبه	٢٢/٣٩٢- ٣٩٣	القرندل وخبزه وأغنية .
١٠٧/٢٣	تأييد الفاتيكان لموضوع الأسلحة .			٢٢/٢٢	يسأله كيف وجدت الجزرة ؟ استراجون : إنها جزرة .	٢٣/٣٩٦-	مشهد الحفلة بعد الضحك المفضي للدمع /تمثيل قصتها مع السمندل قاتل أبيها الملك وحبيبها .
١٠٨/٢٤	علاقة العبودية بين إسماعيل ومستر ستون .			٢٣/٢٢-٢٣	ارتباط مصيرهما بجودو .	٢٤/٤٠٦- ٤٠٩	مشهد قتل الحبيب لوالد الأميرة / تمزق عواطفها بين الحب والواجب .
٢٥/١٠٩- ١١٠	إدراكها للزمن/تساؤلها عن عبثية			٢٣/٢٤	استراجون : الجزرة تزداد مرارة كلما أكل	٤٠٩/٢٥	وصول السمندل لحظة بكاء الأميرة علي أبيها.

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
	انتظارها/المرآة / تشعل سيجارة حتي لاتفكر .				منها / حبه للقذارة كلما سار فيها .		
١١٠/٢٦	إحساس إسماعيل بسواده واختلاف المعاملة .			٢٣/٢٥	عدم تغير الجوهري في الانسان/الجوهر فينمولوجيا .	٤١٠/٢٦- ٤١١	حوار الأميرة مع السمندل.
١١٠/٢٧	أديلايدا والزمن العنكبوت/الاستسلام له يعني الشيخوخة .			٢٥-٢٤/٢٦	يدخل بوزو ومعه لكي محملا مقودا بحبل/بظنانه جودو .	٤١٢/٢٧- ٤١٤	الأميرة تطلب من السمندل ألا يفسد لحظتها بالكذب/لحظة الصدق .
٢-١١٠/٢٨ ١١	تمثيل مشهد الحب بين إلينا وبوروميو .			٢٦/٢٧	انتظارهما وعدم معرفتهما من ينتظران .	٤١٦/٢٨- ٤١٨/٤١٧	تبرير السمندل لقتله الملك .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم التسريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
١١١/٢٩	وقوف الزمن بميكائيلا عـنـد زوجـــهـــا المتـوفي/سـاعـتك لم تتحرك .			٢٧-٢٦/٢٨	بوزو يسيء معاملة لكي	٤١٨/٢٩- ٤١٩	الزمن عند السمندل : عشر سنين .
١١٢/٣٠	إيجابية الأنسة /خطبة دفـاعاً عن الحب ضـد الحـرب/ضد مـصنع الأسلحـة في جـزيرة الحب .			٢٧-٢٦/٢٩	حديث بوزو إلي فلاديمير واستراجون .	٤١٩/٣٠- ٤٢٣	السمندل يستميل الأميرة بغرامه القديم لبيرو مجينه ويطلب العودة إلي العهد الماضي .
١١٢/٣١	إيجابية الأنسة/خطة حربية .			٢٧-٢٦/٣٠	تحول الإنسان المستعبد إلـي صـــورة تـشـبـــه الكـلب/عـنق لـكي دام متقرح من الحبل .	٤٢٤/٣١	ضعف الأميرة وحنينها للعهد السابق معه

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
١١٢/٣٢	ثورة شعبية .			٣١/٣١	لكي يتنازل عن العظام لاستراجون لأنه ناداه بقوله : ياسيد .	٤٢٤/٣٢	كسر الزمن الميت .
١١٢/٣٢- ١١٣	راميرو وانتهاء الانتظار بجب الفتي توبياس .			٣٢/٣٢-٣٤	يريدان الذهاب/بوزو يستبقيهما فربما أتي جودين جودو .	٤٢٥/٣٣- ٤٢٨	تسأله عن القصر ومن فيه وأحواله/يحاول الكذب ثم يصدقها عن حالته .
١١٣/٣٤	العزف/إسماعيل يعزف أغنية الفردوس/الأنسة تناجي الحبيب المنتظر.			٣٦/٣٣	لكي لايريد أن يضع الأحمال حتي لايتخلص منه سيده	٤٢٨/٣٤	هجر الجميع له لاغتصابه الملك/عودتها معه تثبت حقه الشرعي .
				٣٨/٣٤	بوزو والسخرية من لكي وتعذيبه وإساءة معاملته .	٤٣٠/٣٥	القرندل . تمت أغنيته .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
				٣٥/٤٣-٤٤	توقف الزمن .	٣٦/٤٣١-٤٣٤	حوار قصير بين السمندل والقرندل عنه وعن مهمته وعن الريح
				٣٦/٥٣-٥٤	تحلل الإنسان وضموره وتدميره .	٣٧/٤٣٤-٤٣٥	السمندل لايلقي له بالاً ويقتنع الأميرة/هيا نذهب ياحلوة .
				٣٧/٥٥	امتحان كرامة الإنسان وإلغاء تفكيره/الرمز هو دوسه علي القبعة .	٣٨/٤٣٦-٤٣٧	مواجهة القرندل للسمندل وقتله إياه/قتل الكذب .
				٣٨/٥٦	سقوط بوزو /تحويله إلي آلة/يسندانه ويحملانه .	٣٩/٤٣٨	نصيحة القرندل للأميرة: كوني سيدة وأميرة .

الأميرة تنتظر فصل واحد	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة
الأميرة تبكي السمندل وتقبله .	٤٣٩/٤٠	ساعة بوزو في معدته .	٥٧/٣٩				
الأميرة تفيق من الحلم وتعود إلي القصر .	٤٤١/٤١	بعد قضاء وقت طويل مع بوزو ولكي لايستطيعان الذهاب فهما في انتظار جودو.	٤٠/٥٧–٥٨–٥٩–				
الزمن/الفجر علي مرمي سهم/الزمن الطبيعي .	٤٤٣/٤٢	وصول غلام مستر جودو/يخبرهما أنه سيحضر بعد غد .	٤١/٦٠–٦٣				
المكان . نحن لانكتشف الكوخ إذا أضيء النور لأول مرة ... النور ...	٢٥٣/١–	الغلام لايعرفهما ولم يرياه من قبل!!	٦٣/٤٢				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
							يضيء لنا بابا يتأرجح علي لوليه ، ليس مفتوحاً ولا مغلقاً ، وهو يصر صريراً متمزقاً كأن ريحاً غير منسجمة الهبوب تعلن عن وجودها خارج الكوخ ، بالدق علي خشب الباب .... نري درجاً صاعداً إلي غرفة الأميرة ، يوازيه إلي اليسار درج هابط إلي حاصل الكوخ ... مائدة مستطيلة قديمة الطراز ... أربعة مقاعد لاتتآلف حول المائدة .
				٦٦/٤٣	حساب الزمن : خمسون عاما انتظار	٣٥٦/١-٢-	أشجار السرور/الوادي الجدب .

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الأول	رقم الشريحة /رقم الصفحة	الأميرة تنتظر فصل واحد
							الزمـان : انعـدام الزمن الطبـيـعي والتـاريخي/ الـزمـن الـطـقـسـي الأسطورى الرمزي .
	الفصل الثاني		الفصل الثاني		الفصل الثاني		
١١٣/٣٥	مناجاتها له/تصورها حواراً معه/شكها في إمكانية وجوده .	١٣٩/٢١	السيد عظمة من أبناء القرن المادي/حوار مع العم حول التقدم المذهل.	٦٨/٤٤	حذاء استراجون / فلاديمير يغني لكلب دخل المطبخ .		
١١٣/٣٦	ثورة الشباب ضد الأسلحة .	١٤٢/٢٢- ١٤٤	يوم ميلاد روسيتا/هدية السيد عظمة لها/يبدو أنه يودها ويخطبها	٧١-٧٠/٤٥	ذهاب استراجون وعودته/وشعور فلاديمير بالوحدة .		
١١٣/٣٧	دخول إسماعيل ومعه جوال أسلحة/سرق من	١٤٥/٢٣ - ١٤٦	حوار العمة والمدبرة حول خطوبة روسيتا وانتظارها	٧٢/٤٦	استراجون مضروباً/ وجود فلاديمير كان		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
	ستون/حركة مقاومة مسلحة .		بعد مرور ١٥ عاماً		سيبعده عن الضرب .		
١١٤/٣٨	ميكائيلا والشك في جدوي محاربة الفساد وفي صحة موقف الآنسة .	١٤٧/٢٤	إعجاب روسيتا بفتي السيرك لشبهه بمن تحب وتنتظر .	٧٢/٤٧	سعادة الاثنين بلقائهما مرة ثانية .		
١١٤/٣٩	مقاطعة الشعب لصاحب المصنع .	١٤٧/٢٥ -١٤٨- ١٥٠	حوار حول حب المدبرة لروسيتا ينتهي بشجار مع العمة/تطردها فتعود ومعها هدية لروسيتا	٧٣/٤٨	الانتظار عندهما فعل في حد ذاته .		
١١٤/٤٠	ضغط ستون علي العمدة إيرمينيو بشنود ابنه (له عريس) ، باسم الأخلاق.	-١٥١/٢٦ ١٥٣	العم يؤنب العمة علي سلوكهما مع المدبرة/ذكرياتهما من عشرين سنة .	٧٥-٧٣/٤٩	عدم تذكر استراجون للأمس والشجرة والشنق وبوزو ولكي/نسيان الزمن .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثاني		
١١٤/٤١ -١١٥	الرغبة في خلع القداسة وإنزال الآنسة من منصة التمثال والأسطورة .	١٥٤/٢٧ -١٥٥	روسيتا عام ١٩٠٠ تسأل عن البريد الذي تنتظره.	٧٧/٥٠	مرة أخري :" الانتظار فعل/والفعل هو انتظار جودو.		
١١٥/٤٢	تفكير ستون في شخص يمثل علي الآنسة دور الحبيب الغائب .	١٥٤/٢٨ -١٥٥	قطع الوردة/روسيتا تقطعها لوضعها في الأصص في عيد ميلادها/غضب العم .	٨١/٥١	مرة ثالثة : الفعل هو الانتظار واقترانه بالسعادة .		
١١٥/٤٣	الشخص المرغوب هو والد الفتي عاشق ابن العمدة/توماس ألكوليا .	١٥٦/٢٩	الزمن الداخلي لروسيتا/ في الشارع أري كيف يمضي الزمن/توقعها وعدم زواجها .	٨١/٥٢	الشجرة كانت عارية/اليوم هي مغطاة بالأوراق (هل حل الربيع في ليلة واحدة أم هو طول الانتظار ؟ أم عدم		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
					حساب الزمن .		
١١٦/٤٤	الزمن يتلف كل شيء عند مستر ستون .	١٥٧/٣٠	انتظارها له مثل اليوم الأول .	٨٣-٨٢/٥٣	استراجون لايتذكر إلا الضربة التي تلقاها من لكي .		
١١٦/٤٥	حبيبها لم يهجرها بل طلب منها أن تنتظر.	١٥٧/٣١ -١٦٠	وصول العوانس وأمهن/ حوار حول الأزهار .	٨٣/٥٤	لايدري شيئاً عن حذائه/لايدري لماذا لايدري.		
١١٦/٤٦ -١١٧	لقاؤها بالحبيب المنتظر (المزيف) وتفاهة اللقاء!	١٦٠/٣٢	وصف حالتهن بعد موت عائل الأسرة	٨٥-٨٤/٥٥	لرابع مرة : الانتظار فعل/لايستطيع الصلاة لأنه في انتظار جودو .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثاني		
١١٧/٤٧	القوة الوحيدة التي تمتلكها أديلايدا هي قوة اليقين .	١٦٠/٣٣ -١٦٤	بنات أيولا وطبقيتهن.	٨٩/٥٦	مرة خامسة : الفعل هو الانتظار/ توقف الزمن . الليل لايأتي .		
١١٧/٤٨	اختبار الأنسة للرجل بحكاية وهمية في جزيرة الحب وأخري عن الخدمة العسكرية .	١٦٧/٣٤ -١٦٨	الزمن / تذكرها أيولا(١) به/عندما كان عمري ست سنوات ..الخ وأيولا(٢) علمتني روسيتا وخطيبها حروف الأبجدية/ العمة خمسة عشر عاما/نسيان وجه العريس .	٩١-٩٠/٥٧	تناول القبعات تبادل الرؤوس والتفكير .		
١١٧/٤٩- ١١٨	كشف كذب الرجل وزيفه .	١٦٩/٣٥	التعريض بالعوانس .	٩٣-٩٢/٥٨	يلعبان لعبة بوزو ولكي .		
١١٨/٥٠	تعارض الواقع العملي مع المثل/ المصنع وفتح	١٧٠/٣٦ -١٧٦	عزف العانس(٣) علي البيانو وغناؤها/مشاركة	٩٧//٥٩	أثناء الانتظار يؤديان التمرينات		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
	البيوت ضد مثالية الجزيرة ومحاربة الأسلحة /مهاجمة فكرة مصنع الأسلحة .		الأم ورويسيتا/العانس تعزف (لغة الأزهار) .				
١١٩/٥١	تشابه التجربة الإنسانية وتكرارها لدي المحبين.	١٧٧/٣٧ -١٧٩	وصول البريد ومفاجأة الزواج بالتوكيل	٩٩/٦٠	عودة بوزو ولكي/ظننا بوزو هو جودو .		
١١٩/٥٢ -١٢٠	محاولة إيلينا الانفصال عن بورروميو .	١٨٠/٣٨	سخرية المدبرة من الزواج بالتوكيل .	١٠٠/٦١	للمرة السادسة : عدم استطاعتهما الذهاب لأنهما في انتظار جودو .		
١٢٠/٥٣	المواجهة مع العمدة .	١٨٠/٣٩ -١٨٢	العم يقطف الوردة وكانت لم تزل حمراء دون وعي منه/رمز روسيتا .	١٠٣/٦٢	للمرة السابعة : البقاء في انتظار جودو/طول زمن الانتظار .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنـة القربوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
١٢٠/٥٤ -١٢١	السلطة العليا .			١٠٤/٦٣	طول الانتظار واستبداد الملل بهما		
١٢١/٥٥ -١٢٢	بين الأب المعـــدة إيرمينيو وابنه راميرو الشاذ .			١٠٤/٦٤	سقوط فلاديمير وهو يرفع بوزو ولكي .		
١٢٢/٥٦	انتظار الآنسة : أيكون جميلاً أن يأتي بعد أن أكون قد ذهبت ؟			١٠٥/٦٥	استراجون يساعد فلاديمير لينهض بشرط التحرك من هذا المكان .		
١٢٢/٥٧	ثورة أبيلايدا على تصنيف الناس بألوانهم وغير ذلك من التفرقة			١٠٦/٦٦	سقوط الجميع .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفرنوس العجوز الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثاني	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثاني		
١٢٤/٥٨	انتحار توبياس محب راميرو/موت توبياس رمز لكل من قتلوا باسم الأخلاق .			١٠٧/٦٧ -١٠٨	اختفاء بوزو وهو يحاول الزحف .		
١٢٤/٥٩	دفاع أديلايدا عن مفهوم الحياة والحياة الأخري			١٠٨/٦٨ -١٠٩	استراجون ينادي بوزو بقابيل وهابيل فيرد بقوله : إنه البشرية كلها .		
١٢٥/٦٠	تري طلب زواج إيلينا من راميرو دنسا لأن إيلينا والقسيس سينامان في سرير واحد .			١٠٩/٦٩	للمرة الثامنة : عدم استطاعتهما المضي لأنهما في انتظار جودو.		
١٢٥/٦١	تصريح بهدم المبني علي			١١٠/٧٠	بوزو عاد أعمي .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
	رأس الآنسة		.				
١٢٦/٦٢	أديلايدا تتنكر طفولتها ، وهي تحس النهاية .			١١١/٧٠ -١١٢	الزمن الساعة – السابعة/الثامنة .		
١٢٦/٦٣	أديلايدا تنصح أتباعها بالهرب بحبهم والخروج وتركها .			١١١/٧٠	شروق الشمس بالعكس/في الغروب .		
١٢٦/٦٤	«كونو سعداء وأحراراً».			١١٣/٧١	عدم إدراك الزمن/ليس لدي الأعمى إدراك للزمن.		
١٢٦/٦٥	هم يقتلون أبناءهم/لم ينتصر الخير ولا الشر/انتهاء المباراة بالتعادل .			١١٤/٧٢	عدم ذهاب استراجون للبحث عن لكي لأنه في انتظار جودو (المرة ٩) .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسنا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
١٢٦/٦٦	الأمل في الأطفال والطائر يغني/حسن كل شيء حسن .			١١٥/٧٣	عدم تذكر الزمن : الماضي/ الحاضر/ المستقبل .		
٩٧/١-	المكان : مقهي في العشرينيات به نباتات وبعض الموائد الصغيرة والدكك ، له بابان جانبيان وآخر للدخول إلى وسط المسرح ، توجد نافذة كبيرة تطل علي الداخل . يراعي بعض الاختلاف في المستويات بحيث يمكن فصل المشاهد بعضها عن بعض .			١١٦/٧٣	الوحيد الذي دائماً يتذكر هو فلاديمير		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
٩٧/٢-	الزمان · العشرينيات.			١١٧/٧٤	لكي أبكم .		
				١١٧/٧٥	عذاب التفكير في الزمن		
				١١٨/٧٦	الخلط بين جودو ويوزو مرة ثالثة .		
				١١٩/٧٧	توقف الزمن والحدث/استراجون علي الحالة الأولي/يحاول خلع حذائه ، ويغلبه النوم/الغلام نفسه يعود يسأله هل هو مستر ألبرت ؟ ولايعرفه مع أنه مر عليه من قبل .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
				١٢٠/٧٨	الغلام يبلغه نفس الرسالة للمرة الثالثة أن جودو لن يـأتي هذا المســاء وسيأتي غداً .		
				١٢٢/٧٩	الإصرار علي العودة في الغد لانتظار جودو .		
				١٢٢/٨٠ -١٢٣	الشجرة ورغبتهما في شنق نفسيهما/عدم وجود حبل/يستخدم سرواله فينقطع.		
				١٢٤/٨١	سوف يشنقان نفسيهما غداً إلا لو جاء جودو		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثانى	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثانى		
				١٢٤/٨٢	يشد سرواله ، هيا بنا نمضي/لايتحركان .		
				٦/١-	المكان : الفصل الأول : طريق ريفي ... شجرة .. الوقت مساء .		
				٦٨/١-	الفصل الثاني : اليوم التالي . نفس الوقت . نفس المكان .		
				/٢-	الزمان : المساء /انعدام الزمن التاريخي .		

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
		١٨٥/٤٠ -١٨٦	مشهد كئيب بعد وفاة العم وحوار المديرة والعمة عن السن .				
		١٨٧/٤١	المديرة تدعو العمة إلي الجدل للتسلية .				
		١٨٧/٤٢	سخطها علي الشاب الذي ظلت روسيتا تنتظره/اجتماعهما علي الانتقام منه .				
		١٨٨/٤٣	الشاب تزوج وروسيتا فاتها القطار/الزمن : تزوج من ثماني سنوات.				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفرنوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
		١٩٠/٤٤	مأساة الانتظار علي لسان المديرة .				
		١٩١/٤٥	العمة لاتستطيع دفع مرتب المديرة/سوء الحال.				
		١٩٢/٤٦	وصول السيد مارتين بينما يستعدون للرحيل				
		١٩٢/٤٧ –١٩٥	حياة السيد مارتين مع تلاميذه أبناء الأرستقراطية/شعره ومسرحيته .				
		١٩٥/٤٨	العمال يحملون الكنبة كأنها نعش .				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
		١٩٧/٤٩	روسيتا عنده إحدي ربات الشعر العشر .				
		١٩٨/٥٠	المديرة تقلد مارتين في دروسه .				
		٢٠٠/٥١	سخط علي الأغنياء وأبنائهم الشياطين /فقر مارتين/حلم بالجنة .				
		٢٠٢/٥٢	روسيتا تفضل الخروج في الظلام .				
		٢٠٣/٥٣ -٢٠٤	العم رهن المنزل ليجهز شوار روسيتا .				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	أنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
		٢٠٥/٥٤	فتح الجراح/مأساة روسيتا وانتظارها مع تأكدها من أنه لن يأتي/حياتها الداخلية.				
		٢٠٦/٥٥ -٢٠٩	هروبها إلي الداخل/رثاء العمة والمدبرة .				
		٢١٠/٥٦	وصول ابن ماريا الأخت الكبري للماثولات .				
		٢١٢/٥٧ -٢١٣	خالته لها أربعة أطفال/خروج الفتي/روسيتا . وحينما تفتح الوردة .				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
		٢١٤/٥٨	وصول العانس(٣) بثوب الحداد/كانت تعطي درسا علي البيانو.				
		٢١٥/٥٩	صرير الريح/لن تبقي علي وردة واحدة حية.				
		٢١٥/٦٠	جمال الحديقة لحظة مغادرتها .				
		٢١٦/٦١	باب المشتي يصطفق/روسيتا بثوب أبيض كفن/زواج .				
		٢١٦/٦٢ -٢١٧	انهمار المطر/خروج روسيتا/ وحينما يحل				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
			الليل/تبدأ في انفراطها الأوراق .		.		
		١-/١٠٣	المكان : الفصل الأول : غرفة بها مدخل يؤدي إلي مشتي النباتات .				
		١-/١٣٩ .	الفصل الثاني : غرفة استقبال في منزل السيدة روسيتا ، وفي الداخل تظهر الحديقة .				
		١-/١٨٥	الفصل الثالث · صالة منخفضة، بها نوافذ				

رقم الشريحة /رقم الصفحة	آنسة الفردوس العجوز الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	السيدة روسيتا العانس الفصل الثالث	رقم الشريحة /رقم الصفحة	في انتظار جودو الفصل الثالث		
			خشبها أخضر تطل علي حديقة الكرمة .				
		٢-	الزمان : الفصل الأول ٠ ١٨٨٥ .				
		٢-/١٤٥	الفصل الثاني : ١٩٠٠ (هل يبدو لك من الصواب أن يذهب ويترك امرأة هي صفوة الصفوة خمسة عشر عاماً !)				
		٢-/١٣٩	(القرن الذي نبدؤه سوف يكون قرناً مادياً).				
		٢-/١٨٥	الفصل الثالث ٠ (. مرت عشر سنوات) عام ١٩١٠				

١- العنوان :

للعنوان دلالة سيميولوجية كبرى ، فهو الذى يشد انتباه القارئ وهو الذى يقود فكره حين يبدأ القراءة ، سواء وضعه المؤلف قبل بدء الكتابة أو بعد الفراغ منها ، فهو الذى يوجه الأحداث فى المسرحية ، بحيث إذا غير المؤلف عنوان عمله فإنه قد يضطر إلى إجراء بعض التعديلات الداخلية فى المسرحية حتى تتوافق مع العنوان . وليس أدل على ذلك كله من هذه العنوانات التى أمامنا والتى كانت عاملاً دعا إلى الجمع بين هذه المسرحيات فى دراسة واحدة .

١-١ : أول مايلفت انتباهنا فيها – عدا مسرحية واحدة – هو أن المنتظرات من النساء : «آنسة الفردوس العجوز» ، «السيدة روسيتا العانس» ، «الأميرة تنتظر» ، وأنهن يتسمن بالتمايز على غيرهن ، فالآنسة هى آنسة «الفردوس» – بما فى الفردوس من دلالة على الخلود والنعيم ، بغض النظر عن كون الفردوس هنا اسما لمكان هو المقهى – والسيدة هى «روسيتا» – أى «الوردة الصغيرة» بمعادلها الرمزى كما أوضحناه فى موضعه من تلك المسرحية (١) – والأميرة تميزها مكانة الأميرة وترفعها إلى مستوى شعرى أسطورى . وإذا كانت آنسة الفردوس عجوزاً ، فذلك لانتظارها – كما سنرى – لمدة اثنين وأربعين عاماً ، وكذلك تتعنس روسيتا لانتظارها الذى وصل إلى ربع قرن ، بينما لانعرف عمر الأميرة التى لم يحدد انتظارها إلا قليلاً على لسان وصيفاتها .

١-٢ : الأمر الثانى الذى يمكن أن نستشفه من العنوان صراحة أو تلميحاً هو أن المنتظرات ينتظرن رجلاً ، وهو أمر لايظهر صراحة فى المسرحيات الثلاث المذكورة ، ولكنه يستشف خلف العنوان فالآنسة عجوز من الانتظار ، ولابد أن يكون المنتظر رجلاً ، والسيدة روسيتا عانس بفعل انتظار الرجل الذى ذهب كذلك، والأميرة تنتظر رجلاً أو غير رجل ، وهنا لايتم التأكد من ذلك إلا بقراءة

---

(١) راجع تحليلنا لعنوان المسرحية واسم البطلة في :
لغة الأزهار . تأليف فيديريكو غارثيالوركا . ترجمة شعرية د. أحمد عبدالعزيز . القاهرة . الهيئة العامة للكتاب . روائع المسرح العالمي ١٩٨٩ . ص٣-١٠ .

المسرحية .

أما المنتظران عند بيكيت فرجلان لانستشكفهما إلا بقراءة المسرحية ، حيث يأتى العنوان مبهماً «فى انتظار» ، لم يحدد لنا من الذى ينتظر . أما الشخص الذى ينتظرانه فهم اسم رجل اتضح من العنوان هو «جودو» .

١-٣ : نلاحظ ثالثاً أن لفظ الانتظار مصدراً أو فعلاً لايذكر إلى فى عنوانين : «فى انتظار جودو» و «الأميرة تنتظر» ، أما العنوانان الآخران فلا يصرحان بذلك وإن كانت تشى بهما لفظتا «العجوز» و «العانس» .

٢- المكان :

٢-١ : يرتبط وصف المكان بعدد الفصول والمناظر ، ومن ثم كان لابد قبل التعرف على المكان فى كل مسرحية من معرفة عدد الفصول التى تتكون منها كل واحدة . نلاحظ أن مسرحية واحدة فقط تتبع نظام الفصول الثلاثة وهى «السيدة روسيتا العانس» بينما تقوم مسرحيتان على أساس الفصلين ، وهما «آنسة الفردوس العجوز» و «فى انتظار جودو» ، أما «الأميرة تنتظر» فتعتمد على الفصل الواحد ، ربما كان ذلك راجعاً إلى طابع التركيز «الموضوعى» أو «المدارى» كما فى «الآنسة العجوز» ، أو إلى التجريد العبثى كما فى «جودو» أو إلى الجو الأسطورى الرمزى الطقسى كما فى «الأميرة ..» . أما روسيتا فتفرض بنيتها الزمانية طابع الفصول الثلاثة .

٢-٢ : يضع جالا فى مقدمة مسرحيته وصفاً واحداً للمكان والزمان بعنوان : «خشبة المسرح» حيث مسرح الأحداث مقهى فى العشرينيات ، ويشرع فى وصف المقهى بموائده وأبوابه ونوافذه ومستوياته (١-/٩٧) . نلاحظ أن به نباتات .

وكذلك يفعل صلاح - دون ذكر الزمان - حيث المكان كوخ وباب يتأرجح على لولبه ، يصر صريراً متمزقاً ، ودرج صاعد إلى غرفة الأميرة ، وآخر هابط إلى حاصل الكوخ ، ومائدة مستطيلة قديمة ومقاعد غير متآلفة ... الخ (١/٣٥٣) . وإلى جانب الوصف المسهب للمكان ، الذى يقدم به صلاح لمسرحيته ، سرعان

مايتحدد الإطار العام الذى يوجد فيه الكوخ بأشجار السرو المحيطة ، والوادى الجدب (-١/٣٥٦) .

أما بيكيت فالمكان عنده أبسط من كل هذا ، وهو واحد فى الفصلين كذلك ، وكذلك الزمان الطبيعى : «طريق ريفى .. شجرة ... الوقت مساءً» (-١/٦) ، وتدور أحداث الفصل الثانى فى نفس الزمان والمكان (-١/٦٨) .

أما المكان عند روسيتا فمنزلها الذى تدور فيه أحداث الفصول الثلاثة مع بعض التنويعات : الأول : غرفة بها مدخل يؤدى إلى مشتى النباتات . (-١/١٠٣) ، والثانى : غرفة استقبال فى منزلها ، وفى الداخل تظهر الحديقة . (-١/١٣٩) ، وفى الثالث : صالة منخفضة ، بها نوافذ خشبها أخضر ، تطل على حديقة الكرمة (-١/١٨٥) .

ونظرة فاحصة إلى توزيعات المكان ، مع اختلافه من مقهى إلى منزل إلى طريق ريفى إلى كوخ فإنها جميعاً تكاد تلتقى فى إطار آخر ، نباتى أو شجرى ، خصب أو جدب ، فمقهى الآنسة العجوز اسمه الفردوس - بماله من دلالة على ذلك - وبه نباتات . أما «روسيتا فابتداء من اسمها المرتبط بالأزهار ومروراً بغرف منزلها المطلة على «مشتى النباتات» و «الحديقة التى تظهر فى الداخل» والصالة «المطلة على حديقة الكرمة» ، وانتهاء بالتنويعات المكانية والرمزية للأزهار المشاركة فى الحدث ، كلها «لغة الأزهار» . وكذلك يكتسب المكان عند «جودو» نفس الإطار ، وإن كان بدرجة أقل ،، بطريقه الريفى والشجرة ، لكن الشجرة عند الأميرة تتحدد بأشجار السرور التى ترمز إلى الموت ، وتدور الأحداث فى هذا الوادى الجدب ، أى انتظار يمكن أن يتقارب أو يتباين فى هذه الأماكن ؟

٣- الزمان :

نلاحظ أن الزمان فى هذه المسرحيات ينقسم إلى ثلاثة أقسام : الزمن التاريخى الممتد ، والزمن التاريخى المكثف ، والزمن الطبيعى مع انعدام الزمن التاريخى ، ثم هناك اللازمان أى انعدام الزمن الطبيعى والتاريخى ، وهو مايطلق عليه الزمن الطقسى الأسطورى الرمزى .

أما الزمن التاريخى الممتد فيتجلى فى بنية مسرحية «السيدة روسيتا العانس» التى تعيش الزمن أمامنا على المسرح ، حيث تدور أحداث الفصل الأول عام ١٨٨٥ ، وهو الأمر الذى لاتحدده المسرحية فى مقدمة هذا الفصل ، وإنما نستشفه من الفصل الثانى الذى تدور أحداثه فى أوائل القرن العشرين ، ونسمع على لسان المدبرة استنكاراً لموقف الحبيب الذى سافر وترك روسيتا خمسة عشر عاماً «هل يبدو لك من الصواب أن يذهب ويترك امرأة هى صفوة الصفوة خمسة عشر عاماً» (١٤٥/٢) . ويمكن أن نفرع من هذا الزمن زمناً آخر ممتداً مضمراً ، وهو ذلك الذى نعرفه من الاحتفال بالذكرى الثانية والأربعين على انتظار الآنسة (١٧/٥ ، ١٨) . وسواء أكان الزمن التاريخى الممتد مرئياً أمام أعيننا حيث نرى روسيتا تشيخ وتكبر ، أم كان مضمراً حيث لم نر الآنسة وهى فى العشرين من عمرها كما رأينا روسيتا ، فإن كلتيهما تنكر هذا الزمان وتحسب أن ذهاب حبيبها كان بالأمس ولاتريد أن تشعر بمضى الزمن (الآنسة : ٩٩/٧) ، وانتظارها له مازال كاليوم الأول (روسيتا : ١٥٧/٣٠) .

أما الزمن التاريخى المكثف فزمن أحداث مسرحية جالا ، الذى ينص فى وصفه لخشبة المسرح على أنها «مقهى فى العشرينيات» (-١ ، -٢ / ٩٧) ، مما يعنى أن الحدث عنده لايستغرق إلا عدة أيام أو - إن شئنا التحديد - يومين متقاربين : أحدهما للفصل الأول حيث تتجمع نذر العاصفة وينتهى بأن تتخذ الآنسة موقفاً إيجابياً ، وتخطب خطبة تدافع فيها عن الحب ضد الحرب ، وضد مصنع الأسلحة الذى ينوى مستر ستون (الرمز الأمريكى) إقامته فى جزيرة الحب (١١٢/٣٠) ، وتضع خطة حربية (٧٠/٣١) ، وتدبر ثورة شعبية (٧١/٣٢) . أما اليوم الثانى أو القسم الثانى - كما يسميه المؤلف - فهو المواجهة حيث يدخل إسماعيل ومعه جوال أسلحة ، سرقه من أسلحة مستر ستون ، وتبدأ حركة المقاومة المسلحة (٧٧/٣٧) . ولهذا قلنا إن الزمن زمن تاريخى مكثف .

أما الزمن الطبيعى الذى ينعدم فيه الزمن التاريخى فهو زمن «جودو» حيث «الوقت مساء» (-٦/١ ، ٦٨/١ ، -٢) ، فى الفصلين ، وليس لدينا شىء أكثر من ذلك إلا الانتظار وتوقف الزمن عند نقطة واحدة .

ثم يأتى انعدام الزمن الطبيعى والتاريخى فى مسرحية «الأميرة تنتظر» ليحل محله مايمكن أن نطلق عليه الزمن الطقسى الأسطورى الرمزى ، فهو زمن شعائرى تقام فيه المواجد الليلية مما يقربنا من الزمن الطبيعى ، لكنه تنعدم دلالته الزمنية لتحل محلها الأحداث الطقسية الرمزية التى تنجلى عندما تأتى الإشارة واضحة إلى الزمن الطبيعى «الفجر على مرمى سهم» (٤٢/٤٤٣) .

وإذا صح لنا أن نقول إن موقف الانتظار فى هذه المسرحيات كلها هو مأساة الزمن ، فإن ذلك يعنى أن كل المسرحيات تدور حول الزمن . وسوف نرى فى تحليلنا للشرائح المبينة فى الجداول السابقة تنويعات أخرى على الزمن ، نفضل أن نعرض لها فى حينها .

٤- الشرائح المشتركة :

لانعنى بالشرائح المشتركة كونها متطابقة - مع أنها قد تكون كذلك - ولكننا نقصد تناولها لموقف واحد وسلوكها إزاء ظاهرة مشتركة أو فكرة مطروقة فى المسرحيات موضوع المقاربة المقارنة . وسوف نقدم هذه الشرائح من زاويتين : الأولى من ناحية صلة «المسرحيات الثلاث بـ «آنسة الفردوس العجوز» ، والثانية نعرض فيها صلة المسرحيات الثلاث بـ «الأميرة تنتظر» .

وبذلك تكون الزاوية الأولى مسرحية أنطونيو جالا التى بين أيدينا ، ثم تكون الزاوية الثانية مرتكزة على مسرحية شاعر العربية صلاح عبدالصبور . لكننا سنكتفى فى التحليل الذى يلى هذه الجداول بالزاوية الأولى حتى لايحدث تكرار .

الشرائح المشتركة
٤ – ١ بالنسبة لآنسة الفردوس للعجوز

آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		فى انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٩٧/١	بدء المسرحية بأغنية الفردوس يعزفها إسماعيل	١٧٠/٣٦-١٧٦	تطابق، وتناظر العناصر			٣٩٢/٢٢-٣٩٤	تطابق الدور واختلاف العناصر
١١٣/٣٤	ختام الفصل الأول/يعزف نفس الأغنية/الأميرة تناجي حبيبها					٤٣٠/٣٥-٤٣٧	
٩٧/٢	احتقار دون إيرمينيو لإسماعيل			٢٤/٢٦، ٢٥	صورة أكثر عنفاً	٣٧٢/١٣-٣٧٤	ذل الوصيفات للأميرة أخف وطأة :
١٠٥/٢٠	إساءة معاملة إسماعيل الأسود والعنصرية التي يحس بها			٢٦/٢٨-٢٨	ووضوحاً للعبودية وامتهان الإنسانية		
١٠٨/٢٤	علاقة العبودية بين اسماعيل ومستر ستون			٢٩/٣٠، ٣١ /٣٦/٣٣ ٣٧			
١١٠/٢٦	إحساس إسماعيل بسواده واختلاف المعاملة			٣١/٣١	تقارب الصورتين		
٩٨/٣	الانتظار وظيفة الآنسة (بدء الانتظار)	١٤٥/٢٣، ١٤٦، ٢٧/ ١٥٤-١٥٥	نفسه	١٢/٥، ١٣	اختلاف شخص القائل	٣٠٣/١	بدؤه «توجيهات المؤلف»

أنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		فى انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٩٩/٦	انتظار الآنسة هو عدم الحركة من المقهي لأنه سيجيء			١٢/٧	تطابق الموقفين	٣٦٤/٩	تطابق المواقف كلها
٩٩/٩	تحول الآنسة إلي مثل في الانتظار–أسطورة						
١٠٠/١١	الانتظار الأبدي غير المبرر ، قال لي :						
١٠٠/١٢	انتظريني لحظة						
١٠٠/١٤	عدم حركة الآنسة لاعتقادها في مجيئه بين لحظة وأخري وإصرارها علي عدم التحرك لثقتها في أنه سيجيء			٥٧/٤٠ ، ٥٨ ، ٥٩			
١١٦/٤٥	حبيبها لم يهجرها بل طلب منها أن تنتظر	١٥٧/٣٠ ١٩٠/٤٤	اختلاف وانتظار من لايجيء	٦٠/٤١ – ٦٣ ،	نفس الطلب تطابق مع اختلاف التأمل	٣٧٠/١٤	ثقة هناك واحتمال
١٢٢/٥٦	الآنسة /أيكون جميلاً أن يأتي بعد أن أكون قد ذهبت	٢٠٥/٥٤ ٢٠٦/٥٥		١٢/٣٨ ٣٢/٣٣– ٣٤			هنا وتساؤل
٩٩/٥	الاحتفال بذكري مرور ٤٢ سنة علي انتظار الآنسة	١٤٢/٢٢، ١٤٤ ، ١٤٥/٢٣، ١٤٦	عيد ميلاد روسيتا ومرور خمسة عشر عاماً علي الإنتظار	٦٦/٤٣	حساب الزمن : خمسون عاماً انتظار	٢٥٦/٣ ٣٦٢/٧	خمسة عشر خريفاً/سبعة عشر ظلاماً

آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٩٩/٨	عذاب الزمن . كل الأيام ذكرى ليوم انتظرت فيه	١٥٦/١٢٩	الزمن داخلي/زمن متحرك في الخارج	١١٧/٨٧٥	عذاب التفكير في الزمن	٣٦٦/١٠-٣٦٧	زمن دياكروني تعاقبي
٩٩/٧	عدم إحساسها بالزمن/لاتصدق مرور ٤٢ عاماً كان أمس .	٥٧/٣٠	تطابق في الإحساس	٧٣/٤٩- /٥٣.٧٥ ٨٢-٨٣	توقف الزمن		
١٠٠/١٠	عدم إحساسها بالزمن /زمن الحب/اللحظة التي يتجلي فيها الحبيب .	١٦٧/٣٤-- ١٦٨	رفض هذا الزمن	١١٩/٧٧	توقف الزمن	٣٦٢/٧	الزمن النفسي
١٠٩/٢٥، ١١٠	إدراكها للزمن/تساؤلها عن عبثية انتظارها.	١٨٨/٤٣	هو تزوج وفاتها القطار	١١٥/٧٣	عدم تذكر الزمن	٣٨٢/١٨	الزمن الثلاثي (تطابق مع جودو)
١١١/٢٩	وقوف الزمن بميكائيلا عند زوجها المتوفي/ساعتها لم تتحرك .			٥٧/٣٩	ساعة بوزو في معدته	٣٦٢/٧	تسارع الزمن وظلامه
١١٦/٤٤	الزمن يتلف كل شيء عند أديلايدا .	١٥٦/٢٩	عذاب الزمن في الخارج			٤٢٤/٣٢	كسر الزمن المميت
١١٠/٢٧	الزمن العنكبوت/الاستسلام له يعني الشيخوخة .						
١٠٠/١٥-١٠١	ارتحال أديلايدا دون أن تتحرك وذهابها إلي النسا			١٢٤/٨٢	هيا بنا نمضي/ لايتحركان الفلام/ والرسالة	٤٤١/٤١ - ٤٤٤	الأميرة تفيق وتعود إلي القصر

أنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		فى انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
١٠١/١٦-١٠٢	حقيبة السفر دعوة لتحريك الحدث (الانتظار) .	١٧٧/٣٧-١٧٩	وصول البريد والتوكيل/توافق وعدم حركة	٤١/٦٠- ٦٣ /٧٨ ١٢٠	توافق في البقاء على الموقف حتي النهاية	٤٠٩/٢٥	تحريك فعلي للحدث بوصول السمندل
١٠٣/١٧	تتسلي بمعرفة إفريقيا استعداداً لعودة الحبيب المنتظر .	١٨٧/٤١	المدبرة والعمة : التسلي بالجدل	١٧/١٥، ١٨/١٦ ، ١٨/١٧، ١٩/١٨، ١٩/١٩	التسلي بالانتحار/ جودو هو المرجع	٢٩٦/٢٣- ٤٠٩/٢٤	التسلي بمشهد قصتها مع السمندل
١٠٦/٢٢-١٠٧	مستر ستون وإنشاء مصنع للأسلحة .			١٧/١٥	تطابق عيني مع القتل		
١٠٧/٢٣	تأييد الفاتيكان لموضوع الأسلحة .			١٠/٣- ١١ ١١/٤-١٢	تطابق في مهاجمة الكنيسة واختلاف الأناجيل		
١٠٦/٢١	العجز الجنسي عند شباب اليوم .		يعادل جو التعنس في مسرحية «السيدة روسيتا»		يعادل عقم الانتظار عند «جودو»	٢٩٦/٢٣	عجز السمندل عن إخصاب الأميرة توجيهها

أنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٢٨/١١٠- ١١٢	تمثيل مشهد الحب بين إيلينا وبوروميو			٥٨/٩٢- ٩٣	يلعبان لعبة بوزو ولكي (تشابه الموقف)	٢٣/٣٩٦	تمثيل قصتها مع السمندل (تطابق)
٣٠/١١٢ ٣١/١١٢ ٣٢/١١٢	إيجابية الأنسة/خطبة ضد الحرب والمصنع. إيجابية الأنسة / خطبة حربية . إيجابية الأنسة / ثورة شعبية . (نهاية الفصل الأول) .	٣٧/١٧٧- ٧٩ ٣٩/ ١٨٠- ١٨٢	انتظار روسيتا المستكين، البريد والزواج بالتوكيل قطف الوردة ولم تزل حمراء . (نهاية الفصل الثاني)	٤١/٦٠- ٦٣ ٤٢/٦٣ ٤٣/٦٦	انتظار جودو العبثي وصول غلام جودو عدم معرفة الغلام لهما (نهاية الفصل الأول)	٤١/٤٤١	إيجابية الأميرة (تطابق) تشابه ثم تباين في لقاء الأميرة بالسمندل (نهاية المسرحية)
٤٦/١١٦- ١١٧	لقاؤها بالحبيب المنتظر (الوهمي) وتفاهة اللقاء					٢٥-٣٧/ ٤٠٩-٤٣٥	تشابه ثم تباين في لقاء الأميرة بالسمندل .
٤٧/١١٧	القوة الوحيدة لدي أديلايدا هي قوة اليقين .				تشابه مع موقف منتظري جودو		
٤٨ ٤٩/ ١١٧- ١١٨	كشف كذب الحبيب المزيف ووسيلته .	٤٣/١٨٨	اختلاف الوسيلة			٢٧/٤١٢- ٤١٤، ٣٨/ ٤٣٦-٤٣٧	اختلاف وسيلة كشف كذب السمندل

آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		فى انتظار جودو		الأميرة تنتظر	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
١١٩/٥٢-١٢٠	محاولة إيلينا الانفصال عن بوروميو .			١٦/١٢	تشابه رغبة استراجون في الانفصال عن فلاديمير		
١٢٦/٦٣	نصائح أيلايدا لأتباعها .					٤٣٨/٣٩	تشابه نصيحة القرندل «كوني سيدة وأميرة» .
١٢٦/٦٤	«كونوا سعداء وأحراراً» .						
١٢٦/٦٥	لم ينتصر الخير أو الشر / انتهاء المباراة بالتعادل .	٥٩-٦٢ /٢١٥ -٢١٧	موقف مناقض :	١٢٤/٨١	موقف جامد/انتظار	٤٤١/٤١	(علي العكس) انتصار الخير وعودة
١٢٦/٦٦	الأمل في الأطفال/الطائر يغني/لن تتقصنا الأزهار .		استسلام – يأس – تحقق الرمز تشابه : الحديقة الخاوية بأزهارها/المطير ، الليل .	١٢٤/٨٢	عدم حركة	٤٤٣/٤٢	الأميرة وانبلاج الفجر (رمز)

الشرائح المشتركة
٤ – ٢ بالنسبة لمسرحية «الأميرة تنتظر»

الأميرة تنتظر		أنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٣٥٣/١	بدء المسرحية بكلام المؤلف .						
٣٥٣/١	انتظار الأميرة والوصيفات لرجل/تأكدهن من مجيئه .	٩٨/٣	بدء الانتظار	١٤٥/٢٣، ١٤٦ ، ١٥٤/٢٧–١٥٥		١٢/٥–١٣	اختلاف شخص القائل .
٣٥٥/٢	الانتظار الموت «يستعجلنا الموت» .			١٩٠/٤٤	تطابق الانتظار الموت	١٠٤/٦٣	الانتظار الملل
٣٥٦/٣	مدة الانتظار : خمسة عشر خريفاً .	٩٩/٥	٤٢ سنة	١٤٢/٢٢ –١٤٤. ٢٣ –١٤٥/ ١٤٦	خمسة عشر عاماً علي انتظار روسيتا	٦٦/٤٣	حساب الزمن : خمسون عاماً
٣٥٧/٥	حلم الوصيفات بالحب .	١١٢/٣٠	الأنسة تدافع عن الحب لها ولمن حولها	١٨–١٢٢	روسيتا والمانولات والحب		

الأميرة تنتظر		آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٣٥٨/٦ -٣٥٩	الوصيفتان تمثلان مواجدهما الليلية .	-١١٠/٢٨ ١١٢	تشابه	.		-٩٢/٥٨ ٩٣	تشابه
٣٦٢/٧	الزمن النفسي التجريدي : سبعة عشر ظلاما .	١١١/٢٩	تشابه	-١٤٢/٢٢		/٩.١٤/٨	تشابه الزمن النفسي
٣٥٦/٣	وحساب مدة الزمن .	٩٩/٥	٤٢ سنة	/٢٣.١٤٤ ١٦٤-١٤٥	خمسة عشر عاماً	/١٠.١٤ ١٥	
٣٦٤/٩	انتظار الوصيفتين وثقتهما من مجيئه .	٩٩/٦	تطابق الموقفين	-١٢٨/١٩ ١٣٤	تطابق الموقفين	١٣/٧	تطابق الموقفين
٣٦٦/١٠	الإحساس بالزمن دياكروني تعاقبي (من يوم ميت في يوم مولود) .	٩٩/٨	زمن دائري	١٥٦/٢٩	زمن داخلي/زمن متحرك في الخارج	١١٧/٧٥	عذاب التفكير في الزمن
-٣٧٢/١٣ ٣٧٤	ذل الوصيفات للأميرة .	٩٧/٢	٢٠/٤١-٤٢ ، ٢٤/			-٢٤/٢٦ ٢٥	تقارب صورة الاستعباد
٣٧٥/١٤	انتظار الأميرة /ماذا أفعل إن جاء ؟	١١٦/٤٥ ١٢٢/٥٦	طلب انتظار واحتمال المجيء	.١٥٧/٣٠ /٤٤ /٥٤.١٩٠ /٥٥.٢٠٥ /٢٠٦	انتظار من لايجيء	-٦٠/٤١ /٧٨.٦٣ ١٢٠	نفس الطلب/تطابق مع اختلاف القائل

الأميرة تنتظر		آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو	
الشريحة	الموقـــــــــف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٢٧٩/١٦- ٢٨٢	الوصيفات والنكت الجنسية .			٤/ ١٠٥ ١٠٦،	تطابق مع بذاءة المدبرة		
٢٨٢/١٨	الزمن الثلاثي : اغتنام اليوم /المستقبل يحمل وطأة تذكارات الأمس .	١٠٩/٢٥- ١١٠	إدراك للزمن وتساؤل عن عبثيته	١٨٨/٤٣	تزوج الحبيب ، وفاتها القطار	١١٥/٧٣	عدم تذكر الزمن
٢٩٠/٢٠	وصول القرندل/وصول مالا ينتظر .					٢٤/٢٦- ٢٥	تشابه الموقف
٢٩٢/٢٢ ٢٩٣-	القرندل وأغنيته .	٩٧/١ ، ١١٢/٣٤	تطابق الدور ، واختلاف العناصر	١٧٠/٣٦ ١٧٦-	تطابق العناصر		
٢٩٦/٢٣ ٤٠٦/٢٤ ٤٠٩-	التسلي بمشهد قصتها مع السمندل .	١٠٣/١٧	التسلي بشيء مفيد والاستعداد للحبيب المقبل	١٨٧/٤١	التسلي بالجدل	١٥، ١٦، ١٧، ١٥/١٨- ١٨	التسلي بالشنق (الانتحار)
٤٠٩/٢٥	وصول السمندل لحظة بكاء الأميرة علي أبيها (تحريك فعل الحدث) .	١٠١/١٦- ١٠٢	حقيبة السفر ودعوة لتحريك الحدث	١٧٧/٣٧- ١٧٩	عدم تحرك الحدث	٦٠/٤١- ٦٣، ٧٨/ ١٢٠	الإبقاء علي الموقف

الأميرة تنتظر		آنسة الفردوس العجوز		السيدة روسيتا العانس		في انتظار جودو	
الشريحة	الموقف	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها	الشريحة	توجيهها
٤١٢/٢٧– ٤١٤	تطلب من السمندل ألا يفسد لحظة الصدق بالكذب .	١١٧/٤٩– ١١٨	تطابق في الموقف	١٨٨/٤٣، ١٨٧/٤٢	اختلاف الوسيلة		
٤٣٦/٣٨– ٤٣٧	مواجهة القرندل للسمندل وقتله (قتل الكذب) .			١٨٧/٤٢	رغبة في الانتقام منه		
٤٠٤/٣٢	كسر الزمن الميت .	١١٦/٢٤، ١١٠/٢٧	الزمن العنكبوت يتلف كل شيء	١٠٦/٢٩	عذاب الزمن في الخارج		
٤٣٨/٣٩	نصيحة القرندل للأميرة . «كوني سيدة وأميرة» .	١٢٦/٦٣، ١٢٦/٦٤	نصائح الآنسة لأتباعها «كونوا سعداء وأحراراً (تطابق في الموقف)				
٤٤١/٤١ ٤٤٣/٤٢	الأميرة تفيق من الحلم وتعود إلي القصر . رمزية انبلاج الفجر (انتصار الخير) .	١٢٦/٦٥ ١٢٦/٦٦	العكس (التعادل) الأمل (الأزهار ، الأطفال)	٥٩–٦٢/ ٢١٥–٢١٧	استسلام ويأس (موقف مناقض)	١٢٤/٨١ ١٢٤/٨٢	موقف الانتظار الجامد/عدم الحركة

٥- الشـرائح الخـاصـة :

٥-١ : الشرائح الخاصة بـ «آنسة الفردوس العجوز» :

إذا استبعدنا الشرائح التى تقع فى نقاط التقاطع بين مسرحية جالا والمسرحيات الثلاث الأخرى لوجدنا الشرائح الباقية التى اختصت بها مسرحية «آنسة الفردوس العجوز» . وهى كما يلى (بأرقام الشرائح والصفحات) :

١٣/١٠٠ ، ١٩/١٠٤/٢٣/١١٢-١١٣/٣٥/١١٣ ، ٣٦/١١٣ ، ٣٨/١١٤ ، ٣٩/١١٤ ، ٤٠/١١٤ ، ٤١/١١٤-١١٥ ، ٤٢/١١٥ ، ٤٣/١١٥ ، ٥٠/١١٨ ، ٥١/١١٩ ، ٥٣/١٢٠ ، ٥٤/١٢٠-١٢١ ، ٥٥/١٢١-١٢٢ ، ٥٧/١٢٣ ، ٥٨/١٢٤ ، ٥٩/١٢٤ ، ٦٠/١٢٥ ، ٦٠/١٢٥ ، ٦١/١٢٥ ، ٦٢/١٢٦.

وبذلك يكون عدد الشرائح الخاصة بآنسة الفردوس العجوز ٢٢ شريحة من مجموع شرائح المسرحية وهى ٦٦ شريحة ، مما يعنى أن نسبة الشرائح الخاصة إلى مجموع الشرائح هو الثلث ، بينما تمثل نسبة الشرائح المشتركة الثلثين ، أى أن نسبة الخاصة إلى المشتركة هى ١ : ٢ ونلاحظ أن معظم هذه الشرائح الخاصة تقع فى الفصل الثانى ، مما يعنى أن تناص الشرائح اقتصر على الفصل الأول فى الأغلب الأعم .

وتتمثل مواقف الشرائح الخاصة فيما يلى (١) :

١٣/١٠٠ : البحث عن الحبيب الذى ذهب/لم يخرج من الباب ولا من المطبخ / ورفض الآنسة مغادرة المكان رغم استدعاء الشرطة والمطافى ، وبوليس النجدة، والقضاء الليلى .

١٩/١٠٤ : استحضار المستقبل فى الحاضر / تقول أديلايدا : ياميكائيلا ، بودى لو أكلت تفاحة من حصاد العام القادم .

(١) رأينا من الضروري النص على مواقف الشرائح الخاصة في هذه المسرحية ، لأنها هي منطلق المقارنة الشرائحية .

١١٢/٣٣-١١٣ : انتهاء انتظار راميرو بحب الفتى توبياس/ جالا يساوى بين حب الآنسة العجوز وهذا الموقف .

١١٣/٣٥ : مناجاة أديلايدا الطويلة للحبيب الذى لانعرف حتى اسمه ، وحوارها معه ، وشكها فى إمكانية وجوده . (استهلال الفصل الثانى) .

١١٣/٣٦ : ثورة الشباب ضد الأسلحة .

١١٤/٣٨ : ميكائيلا تشكك فى جدوى محاربة الفساد وفى صحة موقف أديلايدا .

١١٤/٣٩ : مقاطعة الشعب لمستر ستون الذى يريد إقامة مصنع للأسلحة.

١١٤/٤٠ : الضغط الذى يمارسه مستر ستون على العمدة إيرمينيو بفكرة شذوذ ابنه ، ويدعوه إلى حماية الأخلاق .

١١٤/٤١-١١٥ : الرغبة فى خلع القداسة عن الآنسة أديلايدا وإنزالها من منصة التمثال والأسطورة التى عرفها بها الناس .

١١٥/٤٢ : فكرة ستون تدور حول شخص يمثل على الآنسة العجوز دور الحبيب الغائب .

١١٥/٤٣ : الشخص المرغوب هو والد الفتى توبياس ، الذى يدعى توماس ألكوليا .

٥٠ : ١١٨ : تعارض الواقع العملى مع المثل العليا والمبادئ/ المصنع وفتح بيوت المحتاجين إلى العمل ، الأمر الذى يتعارض مع مثالية الجزيرة ومحاربة الأسلحة/ مهاجمة فكرة مصنع الأسلحة .

١١٩/٥١ : تشابه التجربة الإنسانية وتكرارها لدى المحبين .

١٢٠/٥٣ : لحظة المواجهة بين أديلايدا والعمدة الذى يقرر إغلاق المحل .

١٢٠/٥٤-١٢١ : حوار بين أديلايدا والعمدة عن شرعية السلطة والسلطة العليا.

٥٥/١٢١-١٢٢ : المواجهة بين الأب ، العمدة إيرمينيو وابنه الشاذ راميرو

٥٧/١٢٣ : ثورة أديلايدا على تصنيف مستر ستون للناس بألوانهم وغير ذلك من التصنيفات .

٥٨/١٢٤ : انتحار توبياس المحب/المؤلف يجعل من موت توبياس رمزاً لكل من قتلوا باسم الأخلاق .

٥٩/١٢٤ : دفاع أديلايدا عن مفهوم الحياة الحقيقية والحياة الأخرى .

٦٠/١٢٥ : إيرمينيو يطلب من إيلينا أن تتزوج ابنه راميرو ، وأديلايدا ترى هذا الطلب دنسا لأن إيلينا والقسيس سيناماى فى سرير واحد .

٦١/١٢٥ : مستر ستون يستخرج تصريحاً بهدم المبنى على رأس الآنسة.

٦٢/١٢٦ : أديلايدا تتذكر طفولتها وهى تستشعر النهاية .

٥-٢ : الشرائح الخاصة بـ «السيدة روسيتا العانس» :

يمكننا إحصاء الشرائح الخاصة بهذه المسرحية ، بعد استبعاد نقاط التوازى أو التقاطع بينها وبين المسرحيات الأخرى ، فيما يلى بيان (بأرقام الشرائح والصفحات)(١) :

١/١٠٣ ، ٢/١٠٤ ، ٣/١٠٥ ، ٤/١٠٥-١٠٦ ، ٥/١٠٦-١٠٧ ، ٦/١٠٧-١٠٨ ، ٧/١٠٩ ، ٨/١٠٩ ، ٩/١١٠ ، ١٠/١١١-١١٢ ، ١١/١١٣ ، ١٢/١١٤ ، ١٣/١١٥ ، ١٤/١١٦ ، ١٧/١٢١ ، ١٨/١٢٢ ، ٢٠/١٣٤-١٣٥ .

٢١/١٣٩ ، ٢٤/١٤٧ ، ٢٥/١٤٧-١٥٠ ، ٢٦/١٥١-١٥٣ ، ٢٨/١٥٤-١٥٥ ، ٣١/١٥٧-١٦٠ ، ٣٢/١٦٠ ، ٣٣/١٦٣-١٦٤ ، ٣٥/١٦٩ .

٤٠/١٨٥-١٨٦ ، ٤٥/١٩١ ، ٤٦/١٩٢ ، ٤٧/١٩٢-١٩٥ ، ٤٨/١٩٥ ،

---

(١) نكتفي في هذا الصدد بالأرقام ، ولمن أراد أن يستطلع هذه الشرائح الخاصة يمكنه مراجعة نص المسرحية ، والتقسيم الشرائحي الذي أوردناه كاملاً ، حتي يتمكن من استجلاء المواقف التي انفردت بها هذه المسرحية .

١٩٥/٤٨ ، ١٩٧/٤٩ ، ١٩٨/٥٠ ، ٢٠٠/٥١ ، ٢٠٣/٥٣-٢٠٤ ، ٢١٠/٥٦ ، ٢١٢/٥٧-٢١٣ ، ٢١٤/٥٨ .

وبهذا يكاد عدد الشرائح الخاصة فى المسرحية يصل إلى ٤٠ شريحة من مجموع شرائحها التى وصلت إلى ٦٢ ، وهو مايمثل الثلثين تقريباً ، وبهذا تكون نسبة الشرائح الخاصة إلى الشرائح المشتركة هى ٢ : ١ ، عكس مالاحظناه فى بنية مسرحية «آنسة الفردوس العجوز» كما نلاحظ أن الشرائح المشتركة توزعت على الفصول الثلاثة ، وإن كانت أقل فى الفصل الأول .

٥-٣ : الشرائح الخاصة بمسرحية «فى انتظار جودو» :

إذا استعرضنا مسرحية بيكيت وصفيناها من الشرائح المشتركة لوجدنا بها الشرائح الخاصة التالية (بالأرقام والصفحات) (١) .

١/٦-٩ ، ٢/٩-١٠ ، ١١/١٥ ، ١٣/١٦ ، ١٩/١٩ ، ٢٠/٢٠ ، ٢١/٢١ ، ٢٤/٢٣ ، ٢٥/٢٣ ، ٣٨/٥٦ .

٤٤/٦٨ ، ٤٥/٧٠-٧١ ، ٤٦/٧٢ ، ٤٧/٧٢ ، ٥٤/٨٣ ، ٥٧/٩٠-٩١ ، ٥٩/٩٧ ، ٦٣/١٠٤ ، ٦٤/١٠٤ ، ٦٥/١٠٥ ، ٦٦/١٠٦ ، ٦٧/١٠٧-١٠٨ ، ٦٨/١٠٨-١٠٩ ، ٧٠/١١٠ ، ٧٣/١١٦ ، ٧٤/١١٧ .

يصل عدد هذه الشرائح الخاصة إلى ٢٧ من مجموع الشرائح الذى بلغ ٨٢ شريحة ، وهو مايمثل الثلث ، وبهذا تكون نسبة الشرائح الخاصة إلى الشرائح المشتركة هى ١ : ٢ . ونلاحظ أنها موزعة على الفصلين توزيعاً يكاد يتساوى .

٥-٤ : الشرائح الخاصة بـ «الأميرة تنتظر» :

بعزل الشرائح المشتركة فى مسرحية صلاح عبدالصبور يمكننا أن نصل إلى الشرائح الخاصة التالية : (بأرقام الشرائح والصفحات) :

(١) يمكن لمن يريد الاطلاع على هذه المواقف الخاصة أن يراجع تحليلنا الشرائحي ونص المسرحية .

٣٥٥/٢ ، ٣٦٣/٨ ، ٣٦٧/١١ ، ٣٨٢/١٧-٣٨٥ ، ٨٦/١٩-٣٨٨ ، ٣٨٩/٢٠، ٤١٦/٢٨-٤١٨ ، ٤٢٥/٢٣-٤٢٨ ، ٤٢٨/٣٤ ، ٤٣١/٣٦-٤٣٤ .

والشرائح الخاصة هنا تصل إلى عشر من مجموع ٤٢ شريحة ، مما يعنى أنها تمثل ربع المسرحية ، ونسبتها إلى الشرائح المشتركة هى ١ : ٤ .

٦- "تحليل الشرائح المشتركة"

إذا نظرنا إلى جدول الشرائح المشتركة الخاص بـ«آنسة الفردوس العجوز» أمكننا أن نستكشف شرائح المواقف المشتركة معها وتوجيه هذه الشرائح ليس من ناحية الاتفاق أو الاختلاف وحسب ، وإنما من ناحية تمايز طرق التناول والتوجيه للموقف الواحد ، وكذلك تباين مكونات الموقف وعناصره من مسرحية إلى أخرى، ويتمثل ذلك فى التحليل المقارن ، الذى نطرحه كما يلى (مكتفين بالانطلاق من المسرحية (١) (١) :

١ - تبدأ المسرحية (١) بموسيقى على القيثارة يعزفها إسماعيل الأسود ، الذى يتوقف فجأة ، وسرعان مانتبين أن اسمها «أغنية الفردوس» ، وأن اسماعيل قد ألفها فى اليوم الأول لوصوله ، ولم يعد يعزف غيرها (ش١/٩٧) . وإذا كانت جراثيا - التى تحب إسماعيل - هى التى طلبت منه أن يعيد عزفها فى بداية المسرحية ، فإن أديلايدا - الآنسة العجوز المحبة للمنتظر الغائب - هى التى طلبت منه فى ختام الفصل الأول - وقد بدأت فكرة محاربة مستر ستون وأنصار مصنع الأسلحة تلوح فى الأفق - أن يعزفها وهى تستحضر صوت حبيبها الغائب وتناجيه ، وكأنها تستعين بأغنية الحب ، أغنية الفردوس على محاربة الكراهية والأسلحة : «... إسماعيل ، اعزف أغنية الفردوس . يالى من

(١) لكي نتجنب تكرار أسماء المسرحيات سوف نعطيها تباعاً أربعة أرقام كما يلي : تحمل «آنسة الفردوس العجوز» رقم (١) ، بينما تحمل «السيدة روسيتا العانس» رقم (٢) ، أما «في انتظار جودو» فتحمل رقم (٣) ، كما نعطي مسرحية صلاح عبدالصبور في هذا الجدول رقم (٤) . وهذا الترتيب وضع لكي نبين موقف كل مسرحية من الثلاث بالنسبة للمسرحية الأولي وهي «آنسة الفردوس العجوز» وسوف نكتفي بأرقام الشرائح والصفحات في صلب البحث دون الحاجة إلي ذكرها في الحاشية .

حمقاء ، ألست أبكى ؟ الآن ، نعم هذا هو الفردوس ، ولن نتركهم لينتزعوه منا، نحن الآن فى حرب مقدسة (إلى إسماعيل) اعزف - يابنى - الأغنية . (إلى نفسها) لاتتأخر ، أنت لاتتأخر . لو كنت أعلم اسمك - على الأقل - حتى أستطيع ترديده فى كل ساعة ، حتى أستطيع أن أنام معه وهو بين يدى ...

(تغلق عينيها شاردة فى التفكير .....)

ميكائيلا : خوان ، ألست ترى هذا ؟ لماذا لم تقل إنك تحبنى ؟ » (ش٣٤/١١٣) .

ولنقارن هذه الشريحة بالشريحة (٣٦/ ١٧٠-١٧٦) من المسرحية (٢) حيث تعزف العانس (٣) أغنية لغة الأزهار (وهى كذلك فى عنوان المسرحية شأن «الفردوس») ، أو كما تقول روسيتا - «ماتقول الأزهار» ، حيث تغنى العانس (٣) على البيانو ، وتكمل روسيتا والعانس (٢) والعانس (١) والعمة والأم ، وتنتهى الأغنية بوصول البريد الذى يدعو إلى تحريك حدث الانتظار ، وبعد البريد والزواج بالتوكيل ورفض المدبرة له ، وقطف العم للوردة الوحيدة الفريدة ، يبدأ الشراب ، وتعود العانس (٣) للعزف على البيانو ، بينما ترقص العانس (١) و (٢) مع بنات أيولا ويغنين أغنية القدر المحتوم ، قدر الحب ، وقدر الغرق ، بينما يرقص العم والعمة وسط تصفيق أيولا والمدبرة . (ش٣٦/ ١٧٠-١٧٦) وامتدادها حتى نهاية الفصل الثانى .

ونخلص من هذا إلى أن ثمة تطابقاً تاماً وتناظراً بين العناصر المكونة لكلا الموقفين فى المسرحيتين (١) ، (٢) .

أما المسرحية (٤) فهناك شريحتان نتوقف عندهما فى هذا الصدد : وهما (ش٢٢/٣٩٢-٣٩٤) التى تدور حول أغنية القرندل التى لم تفرغ بعد ويحيره آخر سطر فيها حتى الآن ، و(ش٣٥/ ٤٣٠-٤٣٧) التى تتم فيها أغنية القرندل ، ويسمعهم إياها حتى يصبح ظله فى عينى السمندل فتصل الأغنية إلى نهايتها المنشودة بقتل السمندل . وهى تأتى قرب نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ، حيث لم يبق إلا نصائح القرندل للأميرة وعودتها إلى القصر «سيدة وأميرة» .

ويمكن أن نلاحظ فى هاتين الشريحتين من المسرحية (٤) أنهما متكاملتان تؤديان الهدف الطقسى الذى تشيعه بدلالاته الرمزية ، كما أدته «أغنية الفردوس» فى المسرحية (١) و «أغنية الأزهار» أو «ماتقول الأزهار» فى المسرحية (٢) ، فهنا فى المسرحية (٤) تطابق فى الدور الذى وظفت من أجله الأغنية ، التى لم نسمع مقاطعها وإنما شاهدناها فعلاً مجسداً ، وهو قتل السمندل (الشر) ، الأمر الذى لم يتحقق فى المسرحية (١) أو (٢) - إذن فهو تطابق فى الدور مع اختلاف العناصر التى تكونه ، وتحقق إيجابى سريع يلهث بسرعة الفصل الواحد ، ونهاية الحدث . ولنتذكر جيداً أن الشريحة التى تحدثنا عنها فى المسرحية (١) هى شريحة بداية المسرحية ، وهى أيضاً نهاية الفصل الأول منها ، كما أنها نهاية الفصل الثانى فى المسرحية (٢) .

٢ - الظاهرة الثانية التى نتوقف عندها فى المسرحية (١) تتكون من ثلاث شرائح يكرر ويكمل بعضها بعضاً ليتجلى موقف التفرقة العنصرية ، واستعباد الإنسان للإنسان . تأتى (ش٢/٩٧) فى بداية المسرحية لتكشف لنا عن احتقار دون إيرمينيو لإسماعيل الأسود ونظرته له :

- «هؤلاء الزنوج لايدعون إلا قليلاً . أفهم أن عليهم دائماً أن يعزفوا شيئاً ، هذا هو دأبهم ، ولكن ، نفس الأغنية فى كل ساعة .....» . وفى شريحة أخرى (٢٠/١٠٥) نتبين إحساس إسماعيل بالعنصرية التى تحيطه ومايقال عنه وعن أمثاله ، لكن أديلايدا ، ملكة الحب المتوجة ، تنفى ذلك وتؤكد المساواة بين الناس ، بينما تتدخل جراثيا التى تحبه لتعطيه صابونتها ، لكنها تبدو مترددة حين تفكر فى أن تحب مثله ، الأمر الذى نتبينه من كلام أديلايدا : «إسماعيل : إنكم تقولون إننا - نحن السود - تنبعث منا رائحة نفاذة .

أديلايدا : أنا لم أقل أبداً حماقة من هذا القبيل ، وليس من عادتى التعميم . هيهات ، وكم من أبيض ....

جراثيا : هل تريد استخدام صابونتى ؟

إسماعيل : كنت أظن أن صابونتى كافية لإزالة الرائحة الكريهة عنى .

(يخرج من الباب الخاص بمستر ستون) .

جراثيا : ....

أديلايدا : (تعانقها) إنها حمقاء «عبيطة» ويفزعها ماتريد ... هل تظنين أنه من أكلة لحوم البشر ؟ إن الذين لايحبون لسانهم طويل ، يتحدثون كثراً ، فإذا كان لايقول لك شيئاً ، فذلك لأنه يحبك» .

ثم تأتى الشريحة (١٠٨/٢٤) لتشير إلى علاقة العبودية التى فرضها مستر ستون على إسماعيل ، ويؤكد ذلك مستر ستون نفسه ، حيث جعل من إسماعيل جاسوساً له فى هذا الأمر :

«..... هذا هو نائبى المهم فى هذا الأمر ، وأنا أثق فى مساعيه ثقة تامة ، فقد كان ابن البستانى الذى يرعى حديقتى . صنعت منه رجلاً ، وتكفلت بنفقات دراسته ، وأعطيته كل مايملك ، فهو يدين لى بكل شىء . أليس الأمر كذلك ؟ » هذه الشرائح الثلاث فى المسرحية (١) تقابلها ثلاث شرائح فى المسرحية (٣) ، نرى فيها صوراً أكثر عنفاً ووضوحاً للعبودية وامتهان كرامة الإنسان . وهاهى الصورة الأولى ، صورة بوزو يدخل مع لكى (ش٢٦/ ٢٤-٢٥) :

«(..... بوزو يسوق لكى بواسطة حبل مربوط حول عنقه ، مما يجعل لكى هو الذى يظهر ، أولاً ، متبرماً بالحبل الطويل إلى الحد الذى يسمح له بالوصول إلى منتصف المسرح قبل أن يظهر بوزو . يحمل لكى حقيبة ثقيلة ، ومقعداً لاظهر له من النوع الذى يطول وينشر ، وسلة بها بعض الطعام ومعطفاً ..... بوزو يحمل سوطاً) .

بوزو : (من خارج المسرح) إلى الأمام (فرقعة سوط .. يظهر بوزو .. يعبران المسرح . يمر لكى أمام فلاديمير واستراجون ويخرج . عندما يرى بوزو فلاديمير واستراجون يتوقف عن المسير ، يصبح الحبل مشدوداً ... يجذبه بوزو بعنف) إلى الخلف .... (صوت ناشىء عن سقوط لكى بما يحمله من متاع . يستدير فلاديمير واستراجون تجاهه ، تتنازعهما رغبة فى الذهاب لمساعدته ، وخوف من أن يكون فى ذلك تدخل فيما لايعنيهما . يتقدم فلاديمير خطوة تجاه

لكى ، ويشده استراجون من أكمامه)» .

ولاتقتصر عنجهية بوزو وبطشه ولا إنسانيته على هذه الصورة من تعامله الوحشى مع حماله لكى ، وإنما تتعدى ذلك إلى حواره مع فلاديمير واستراجون اللذين ينتظران جودو واللذين يحسبانه هو ، كما ينظر إليهما بوزو على أنهما غير آدميين :

«استراجون : (على استحياء لبوزو) ألست جودو ياسيدى ؟

بوزو : (بصوت مرعب) أنا بوزو (صمت) ألا يعنى هذا الاسم شيئاً بالنسبة لك ؟

(صمت) أقول : ألا يعنى هذا الاسم شيئاً بالنسبة لك ؟ ....

استراجون : بوزو .... كلا .. أظن أننى .. كلا .. لايبدو أننى .

(يتقدم بوزو منهما مهددا) .

فلاديمير : (مهدئا) عرفت يوماً عائلة باسم بوزو ... وكانت الأم تعانى من الأورام .

استراجون : (بسرعة) لسنا من هذه النواحى ياسيدى .

بوزو : (متوقفاً) أنتما آدميان مع كل هذا (يضع نظارته على عينيه) بقدر مايستطيع المرء أن يرى (يرفع نظارته) من نفس فصيلتى (ينفجر فى ضحكة هائلة) من نفس فصيلة بوزو .. مصنوعان على صورة الله» .

أما الشريحة (٢٨/٢٦-٢٨) فتقدم صورة بشعة يتحول فيها الإنسان إلى مايشبه الكلب : «بوزو : (.............) انهض ياخنزير ... (فترة صمت) . كل مرة يسقط فيها يستغرق فى النوم (يجذب الحبل) انهض ياقذر ... (صوت لكى وهو ينهض ويجمع متاعه . بوزو يجذب الحبل) إلى الخلف (يدخل لكى وهو سائر بظهره) قف .. (لكى يقف) در .. (لكى يستدير ....) ..... (يجذب الحبل) اقترب (لكى يتقدم) قف . (لكى يقف .....) ..... (للكى) المعطف (لكى يضع الحقيبة على الأرض ، يتقدم ، يعطيه المعطف ، يعود إلى مكانه ويحمل الحقيبة

...) امسك هذا (يمد بوزو يده بالسوط . لكى يتقدم ، ولما كانت يداه مشغولتين ، يأخذ السوط بين شفتيه ثم يعود إلى مكانه . يبدأ بوزو فى ارتداء المعطف ، يتوقف) المعطف (يضع لكى الحقيبة والسلة والمقعد على الأرض ويتقدم ، ويساعد بوزو فى ارتداء معطفه ، ويعود أدراجه إلى مكانه ويمسك بالحقيبة والسلة والمقعد) هناك لمسة برد خفيفة فى الجو هذا المساء (ينتهى بوزو من إحكام أزرار معطفه ، ينحنى متفحصاً نفسه ثم ينتصب فى وقفته) السوط (لكى يتقدم ، ينحنى ، ويختطف بوزو السوط من فمه ، ويعود بوزو إلى موضعه) نعم أيها السيدان ، إننى لا أستطيع أن أمضى فى طريقى لمدة طويلة بدون صحبة أشباهى (يضع نظارته على عينيه وينظر إلى الشبيهين) حتى لو لم يكن الشبه متقناً (يخلع نظارته) المقعد . (لكى يضع الحقيبة والسلة على الأرض ، يتقدم ، يفرد المقعد ، يضعه على الأرض ، يعود إلى مكانه ويحمل الحقيبة والسلة) اقترب قليلاً (يجلس بوزو على المقعد ويغرس نهاية سوطه فى صدر لكى ويدفعه) إلى الخلف (يبتعد لكى خطوة إلى الخلف) ابعد (يبتعد لكى خطوة أخرى إلى الخلف) قف (لكى يقف . لفلاديمير واستراجون) هذا هو السبب الذى أنتوى من أجله - بعد إذنكما - أن أقضى معكما بعض الوقت قبل أن أمضى فى رحلتى . السلة (لكى يتقدم ، يعطى السلة لبوزو ويعود إلى مكانه) الهواء الطلق ينعش الشهية المنهكة (يفتح السلة ويعود إلى مكانه) ابتعد (يبتعد لكى خطوة إلى الخلف) رائحته بشعة . أتمنى لكما أياماً سعيدة .. (يشرب من الزجاجة ويضعها على الأرض ، ويبدأ فى الأكل . صمت ، يبدأ فلاديمير واستراجون فى الدوران حول لكى ، بحذر فى أول الأمر ، ثم بمزيد من الجرأة . ويأخذان فى تفحصه من جميع الجهات . يأكل بوزو دجاجته بنهم ، ملقياً العظام بعيداً عنه بعد أن يمتصها . يتراخى لكى فى وقفته شيئاً فشيئاً حتى تلامس الحقيبة والسلة الأرض ثم ينتصب فى وقفته فجأة ، ويبدأ فى التراخى من جديد .. منظره مثل منظر من ينام وهو واقف على قدميه» .

وتستكمل الشريحتان (٣٠/٢٩-٣١) و(٣١/٣١) صورة هذا الذليل المستعبد التى لاتمت إلى الآدمية بصلة ، فعنقه ينزف من أثر الحبل الذى وضعه فى رقبته بوزو ، واللعاب يسيل منه كأنه كلب ، وعيناه بارزتان من رأسه ،

والعظام من نصيبه ، يتبرع بها طوعاً لاستراجون لأنه ناداه بقوله «ياسيد» :

«استراجون : (على استحياء) ياسيد ..

فلاديمير : ارفع صوتك .

استراجون : (بصوت أعلى) ياسيد ...

بوزو : دعه فى سلام (يستديران إلى بوزو الذى يمسح فمه بظهر يده بعد أن أتم طعامه) ألا ترى أنه يريد أن يستريح . السلة (يشعل عود ثقاب ويبدأ فى إشعال غليونه ... ينظر إلى عظام الدجاجة المتناثرة على الأرض ويحدق فيها بنهم . ولما لم يتحرك لكى يلقى بوزو بعود الثقاب غاضباً ويجذب الحبل) .. السلة ياخنزير (يوشك لكى على السقوط ... يستعيد حواسه ، يتقدم ، يضع الزجاجة فى السلة ويعود إلى مكانه . يحدق استراجون إلى العظام .. يشعل بوزو عوداً آخر ويشعل غليونه) . ماذا تنتظر منه ، ليس هذا بعمله (يجذب أنفاساً من غليونه ويمد قدميه إلى الأمام) آه . هذا أفضل .

استراجون : (على استحياء) من فضلك ياسيدى ..

بوزو : ماذا أيها الرجل الطيب ؟

استراجون : أيـ .. هل انتهيت من الـ .. الـ .. لست بحاجة إلى الـ .. أيـ ..

العظام ياسيدى ؟

فلاديمير : (مصعوقاً) أما كان يمكنك أن تنتظر ؟

بوزو : كلاكلا .. إنه يحسن صنعاً بسؤاله . هل أنا بحاجة إلى العظام ؟

(يحركها بطرف سوطه) كلا ، أنا شخصياً لست بحاجة إليها بعد الآن ، (يخطو استراجون خطوة فى اتجاه العظام) ولكن ... (يتوقف استراجون) ... ولكن العظام يجب أن تكون من الناحية النظرية من نصيب الحمال . وعلى هذا فهو الشخص الذى يوجه إليه السؤال ... (يستدير استراجون تجاه لكى ويتردد) هيا ، هيا اسأله .. لاتخف ، فسوف يجيبك ..

(يذهب استراجون ناحية لكى ، ويقف أمامه)

استراجون : ياسيد ... بعد إذنك ياسيد ..

بوزو : الكلام يوجه إليك ياخنزير .. أجب (لاستراجون) حاول من جديد ..

استراجون : بعد إذنك ياسيد ، العظام ، هل ستكون بحاجة إلى العظام ؟

(ينظر لكى طويلاً إلى استراجون) .

بوزو : (بفرح شديد) ياسيد (يحنى لكى رأسه) أجب ، أجب .. هل تريدها أم لا ؟ (صمت من لكى .. لاستراجون) إنها من نصيبك (يندفع استراجون إلى العظام ، يلتقطها ويبدأ فى قضمها) هذا يشغل بالى . لا أذكر أبداً أنه رفض عظمة من قبل (ينظر بقلق إلى لكى) سيكون شيئاً طريفاً لو أنه سقط أمامى مريضاً (ينفث الدخان من غليونه) .

فلاديمير : إنها لفضيحة ....»

هذه الصورة البشعة التى لانستطيع التعليق عليها تقابلها بشكل أخف وطأة علاقة العبودية التى ربطت بين إسماعيل ومستر ستون ، وإحساس إسماعيل بسواده واختلاف المعاملة معه (ش٢٦/ ١١٠) مع محاولة أديلايدا التقليل من ذلك ، بينما يبدو إسماعيل وهو يتنازعه الولاء لمستر ستون ربيب نعمته وسيده من جهة ، وأديلايدا ربيبة حبه وإنسانيته التى تعلنها دائماً من جهة أخرى ، وتضرب له الأمثلة بألوان أخرى من التفرقة بين البشر لابد أن يتغاضوا عنها وأن يتجاوزوها :

(إسماعيل : أنا رجل أسود .

أديلايدا : لقد لاحظت ذلك . إن هذا يحدث كثيراً ، ليس له أهمية .

إسماعيل : مستر ستون هو الذى أخرجنى من حالة البؤس . وما إن وصلت إلى هنا حتى علمت أنه ليس طيباً ، ولكنه أخرجنى من البؤس . وحتى الآن أجدنى متنازعاً بينه وبينك .

أديلايدا : ليس هناك أحد كله شر . إنهم لاهون فى لعبهم ولايفهمون الرموز، فمن المعروف أن هناك من هو أصم وهناك من هو مرهف السمع . (إلى إيلينا وبوروميو) الشر الحقيقى الوحيد هو أن نسير ضد الحياة . مستر ستون يحب ابنه المشلول ، لكنه يعامله كطفل وليد . والعمدة يحب راميرو ، ولكنه يعامله كما لو كان تجارة أخرى خاصة به ... كل واحد بمفرده ليس شريراً ، ولكن عندما نختلط يفضل البعض مصلحته الخاصة على مصلحة الآخرين ، فالمجتمع هو الذى يجعلنا أشراراً» .

أما الشريحة التى يمكن أن تقابل هذا كله فى المسرحية (٤) - وإن كانت لاتصل إلى درجة المسرحية (٣) من الاستعباد والوحشية واللاإنسانية ، ولا من الإحساس بالتفرقة العنصرية عند إسماعيل ومحاولة الآنسة أن تدفع عنه ذلك وتخفف منه المسرحية (١) ، فهى الشريحة (١٣/٣٧٢-٣٧٤) التى تحدد العلاقة بين الوصيفات والأميرة ، وإن كانت فيها صور تدل على الذل والوحشية التى كان الملك الأب يعاملهن بها «كم وطأتنا قدماه» ..

فإن العلاقة بينهن وبين الأميرة أقرب إلى علاقة الخدمة والرعاية والتربية، حيث ربينها طفلة ونامت بحجورهن :

«هل تعملن بقصر أبى ؟

- الوصيفة الثالثة : كم وطأتنا قدماه الطيبتان .

الأميرة : ماذا تعملن ؟

الوصيفة الأولى : أنا خادمتك مفطورة ، أحمل مروحتك ؟

الوصيفة الثانية : وأنا خادمتك برة ، أعقد ملفحتك .

الوصيفة الثالثة : وأنا خادمتك أم الخير / أحياناً يؤثرنى فضلك فتنامين بحجرى / حتى يلمس ملك الأحلام العذبة بأصابعه الوردية صفى أهدابك .

الأميرة : ماذا تبغين الآن ؟

الوصيفة الثالثة : ننتظرك حتى يعطفك علينا فيض كمالك / أعددنا مائدة متواضعة ، وتمنينا لو أكرمت وصيفاتك بالصحبة» .

فهن يتمنين أن تجود عليهن بصحبتها ، ولعل هذا يشبه رغبة لكى لايفارق

سيده الذى يستعبده ، وكما تعد الوصيفات المائدة للأميرة لتتعطف عليهن يظل لكى محملاً بأحماله لايضعها أبداً ، لعله يسر سيده فيرضى عنه ولايطرده من خدمته ، أو يعطيه حريته (ش٣٣/٣٦-٣٧) ، فبعد أن يتساءل فلاديمير عدة مرات عن لكى الذى يحمل الأحمال ولايريد أن يضعها نعرف من بوزو أنه يريد أن يؤثر فيه حتى يحتفظ به ، بل إنه يريد أن يخدعه ، وعندما يسأله فلاديمير عما إذا كان يريد التخلص منه ، يقول : «بوزو : إنه يتصور أنه عندما أرى كيف يحسن حمل الأشياء ، فسوف أميل إلى الإبقاء عليه فى هذه الحالة ...

استراجون : هل أخذت منه كفايتك ؟

بوزو : إنه فى الحقيقة يحمل من الأثقال مالا يحمله سوى خنزير ... إنه ليس عمله .

فلاديمير : هل تريد أن تتخلص منه ؟

بوزو : إنه يتصور أنى عندما أراه لايصيبه الإنهاك ، فسوف أندم على قرارى. تلك هى مناورته الفاشلة كأنى أعانى نقصاً فى العبيد ....» .

وهكذا نرى أن أشد صور الإذلال وطأة هى تلك التى تتجلى فى المسرحية (٣)، بينما تخف هذه الصورة كثيراً فى (٤) وتتوسط بينهما (١) . وقد يرجع هذا إلى أن الموضوع ليس أساسياً فى المسرحيتين (١) و (٤) بينما يمثل ركيزة كبرى فى المشهد العام للانتظار العبثى فى (٣) ، ومن ثم اختلفت العناصر المكونة له ، تبعاً لوظيفته فى الموقف العام لكل مسرحية .

٣- يتكون الموقف الثالث من مجموع الشرائح التى تمثل ظاهرة الانتظار التى تحولت إلى وظيفة عند الآنسة أديلايدا . تحدد لنا الشريحة (٣/٩٨) من المسرحية (١) بدء الانتظار الذى يرد عرضاً على لسان مستر ستون فى حوار بينه وبين جراثيا :

«ستون : (إلى جراثيا) والآنسة أديلايدا ؟

جراثيا : متعبة ، ولكنها ستأتى حالاً ، لم تكن تنتظر زيارتكم .

ستون : آنسة الفردوس العجوز ، ليس هناك من شىء لاتنتظره ، فالانتظار وظيفتها» .

وإذا كان بدء الانتظار يكاد يكون فى بداية المسرحية (١) قبيل ظهور أديلايدا على خشبة المسرح بقليل ، وفى معرض السؤال عنها ، فإنه عند روسيتا يتحدد فى بداية الفصل الثانى (مسرحية (٢)) بعد أن يذهب أستاذ الاقتصاد الذى يخطب ود روسيتا ، حيث تعلن المدبرة (ش٢٣/١٤٥-١٤٦) :

«هل يبدو لك من الصواب أن يذهب رجل ويترك امرأة هى صفوة الصفوة خمسة عشر عاما ؟ إنها يجب أن تتزوج . إن يدى تؤلمنى من حفظ مفارش مرسيليا المطرزة ، وأطقم الأغطية المزينة بالتل ومفرش السفرة والألحفة الحريرية المزخرفة بأزهار بارزة . إنها يجب أن تستخدمها وتستهلكها ، ولكنها لاتدرى كيف يمر بها الزمن ، لسوف يصير شعرها فى لون الفضة ، وهى مازالت تخيط شرائط من الستان الفاضح فى أهداب قميص عرسها» .

إنه أول إعلان عن انتظار روسيتا التى مازالت تعيش على أمل الزواج من عريسها الذى ذهب . ويتجلى الانتظار عند روسيتا بصورة أخرى ، فهى دائماً تسأل عن ساعى البريد بلهفة ، والجميع يترقب معها هذه الرسائل التى ربما أتت بخبر قرب عودة الغائب . (ش٢٧/١٥٤-١٥٥) . وهنا يبدو إعلان الانتظار مرة فى صورة تقرير على لسان الآخرين (المدبرة) كما ورد فى المسرحية (١) على لسان مستر ستون ، ومرة فى فعل يدل عليه ويؤكده (البريد) .

أما المسرحية (٣) فتحدد الشريحة (٥/١٢-١٣) بداية الانتظار عند فلاديمير واستراجون حيث لايستطيعان الحركة لأنهما فى انتظار جودو ، ويأتى ذلك فى بداية المسرحية - شأنه شأن المسرحية (١) - بعد تمهيد قصير حول الأناجيل واللصين ، ولكنه يختلف عنه فى المسرحيتين (١) و(٢) حيث يرد مباشرة على لسان فلاديمير أحد منتظرى جودو :

«استراجون : مكان رائع (يستدير . يتقدم إلى الأمام يتوقف مواجهاً الجمهور) آمال ملهمة .. (يستدير إلى فلاديمير) دعنا نذهب .

فلاديمير : لانستطيع .

استراجون : لماذا .

فلاديمير : إننا فى انتظار جودو» .

أما فى المسرحية (٤) فتتقرر بداية الانتظار مع الكلمات الأولى فى

المسرحية ، وبالتحديد فى التعليمات التى يضعها المؤلف فى وصف خشبة المسرح (ش١/٣٥٣) :

«.... إنهن يعشن فى انتظار رجل ، يعلمن أنه سيجىء يوما ما ، ......»

وإذا كانت ساكنات هذا الكوخ لايبارحنه انتظاراً لهذا القادم فإن الآنسة كذلك قررت ألا تتحرك من المقهى انتظاراً لحبيبها الذى طلب منها أن تنتظر لحظة (مسرحية (١) ، ش٦/٩٩) .

«ستون : اليوم منذ اثنين وأربعين عاما بالضبط قررت ألا تتحركى من هنا، ألا تخرجى من هذا المكان ، الذى قال لك فيه خطيبك أن تنتظرى لحظة» .

وفى نفس الوقت يظل استراجون وفلاديمير فى انتظار جودو فى الماضى والحاضر والمستقبل بالرغم من عدم تأكدهما من أنه سيجىء (المسرحية (٣) ، ش٧/١٣) :

استراجون : يجب أن يأتى إلى هنا .

فلاديمير : إنه لم يقل إنه سوف يأتى على وجه اليقين .

استراجون : وإذا لم يأتِ ؟

فلاديمير : سوف نحضر إلى هنا فى الغد .

استراجون : ثم بعد غد .

فلاديمير : ربما .

استراجون : وهكذا باستمرار ......»

ونفس هذا الانتظار الأبدى غير المبرر هو الذى حول الآنسة إلى مثل يقتدى به فصارت أشبه بالأسطورة (المسرحية (١) ، ش٩/٩٩) :

ستون : نحن هنا اليوم لكى نشكرك على أن صرتِ مثلاً يحتذى .

أديلايدا : لا أظن أن امرأة أخرى قلدتنى . وإلا صارت المقاهى عجباً .

ستون : كنت أقول إنك تحولت إلى أسطورة . فبلادى البعيدة ، أمريكا ، حيث يعتد فقط بالمال فى الظاهر ، تعرف موقفك وإيمانك معرفة جيدة ، وتعرف الإخلاص الذى تأثر به كثير من أتباعك .

أديلايدا : لاتصورنى كما لو كنت زعيماً روحياً » .

وحينما تحكى قصتها تصل بها إلى العقدة فى نهايتها حيث طلب منها أن تنتظره انتظاراً - كما نرى - أبدياً غير مبرر ، جاءها فجأة (ش١١/٢٢) :

« .... وفجأة قال لى : «انتظرينى لحظة» ، وأفلت عينيه من عينى . نظرت حولى فوجدتنى جالسة إلى هذه المنضدة و ..... حسن ، حتى هذه الساعة . وأعتقد أنه سيصل مابين لحظة وأخرى» .

لكن انتظارها عن إيمان قاطع «بأنه لابد أن يعود إلى هنا ، حيث قال لى «انتظرى لحظة» ، فهى واثقة من أنه سيجئ بين لحظة وأخرى .

وإذا كان انتظار جودو أيضاً غير مبرر فإن انتظار الآنسة يملؤه الإيمان والثقة بعودة المنتظر ، وهى تعرف من تنتظر ، على عكس ذلك الانتظار العبثى فى المسرحية (٣) حيث يتحول الانتظار إلى فعل (ش٤٨/٧٣) :

«استراجون : إننا سعيدان (صمت) ماذا نفعل الآن ، طالما أننا سعيدان ؟

فلاديمير : ننتظر جودو (استراجون يئن ، صمت) لقد تغيرات الأمور منذ الأمس .

استراجون : وإذا لم يأت ؟ »

ثمة إذن شك دائم فى مجىء جودو ، ولكن موقف الانتظار الذى تحول إلى فعل يتكرر تسع مرات (راجع الشرائح : ٤٨/٧٣ ، ٥٠/٧٧ ، ٥١/٨٠ ، ٥٥/٨٢-٨٥ ، ٥٦//٨٩ ، ٦١/١٠٠ ، ٦٢/١٠٣ ، ٦٩/١٠٩ ، ٧٢/١١٤) .

لكن عدم تحرك الآنسة من المقهى لاعتقادها أنه سيجىء حتماً ، وإصرارها على عدم التحرك «من هنا ساعة إغلاق المقهى . ولم تجد معها كل أساليب الإقناع ، فقام المالك السابق باستدعاء الشرطة والمطافىء وبوليس النجدة والقضاء الليلى ، ولكن كل ذلك كان دون جدوى . كانت فقط تقول :

أديلايدا : مايقال دائماً : «لا أستطيع . سوف يأتى فى الحال . على أن أنتظره هنا .

إيرمينيو : كان إصرارها على عدم التحرك من هنا أشد ما رأيت فى حياتى . ولم يستطع أحد أن يثنيها عن عزمها . كانت عنيدة كبغلة من لاما نشاء .

(ش١٤/١٠٠) يقابله نفس الموقف عند منتظرى جودو حيث يريد كل من منتظرى جودو أن يمضى فلا يستطيع حتى بوزو نفسه الذى يتعطل قليلاً ، ثم يبقى المنتظران مسمرين لايستطيع أى منهما الحركة (٤٠/٥٧-٥٩) .

وإذا كانت أديلايدا تؤكد أن حبيبها لم يهجرها بل طلب منها أن تنتظر : (المسرحية (١) ش٤٥/١١٦) فإنها تظل على هذا المعنى ، وتصحح هذا الخطأ حتى عندما يأتيها مستر ستون وعمدة البلدية بشخص يدعيان أنه الشخص المنتظر:

«إيرمينيو : يا آنسة ، بعد سنوات طويلة من البحث الذى لم يتوقف ، استطاعت هذه البلدية بفضل فطنة مستر ستون أن تصل مؤخراً إلى الشخص الذى هجرك فى هذا المقهى يوم ٢٥ مارس ١٩٣٨ .

أديلايدا : هجرنى «يالها من طريقة فى التعبير .. لقد طلب منى أن أنتظر» .

فإنها تصر إلى آخر لحظة على عدم مغادرة المقهى ، حتى عندما يطردها مستر ستون (٥٦/١٢٢) :

«...... فلتذهبى حالاً من المقهى الذى أنا مالكه الآن فوراً . فى هذه اللحظة .

أديلايدا : هذا مكانى ، ولن أتحرك منه أياً كان ملكاً عزيزاً لك . ألم تبق لديك مسدسات ؟ يمكنك أن تبدأ بإطلاق الرصاص ، فأنا لن أخرج من هنا إلا ميتة . أيكون جميلاً أن يأتى بعد أن أكون قد ذهبت ؟ »

إن هذه الشرائح كلها : الحبيب الذى طلب منها أن تنتظر ، وإيمانها الذى لايرقى إليه الشك فى عودته ، وإصرارها على عدم مغادرة المكان ، يقابله إصرار من روسيتا على الحياة داخل عالمها فى انتظار الخطيب الذى تتلقى رسائله ، وتنتظره كأول يوم (المسرحية (٢) ش٣٠/١٥٧) ، أو حالتها التى صارت أشبه بالموتى الأحياء ، إنها جرح ينزف (ش٤٤/١٩٠) ، بل إصرارها - رغم علمها بزواجه - على أن تظل فى هذا الوهم «لو أن أحداً لم يعرفه غيرى وحدى ، لظلت خطاباته وأكاذيبه تغذى أملى ، مثل أول عام من غيبته» (٥٤/٢٠٥) .

إنها تنتظر من تعلم أنه لن يجىء أبداً .

أما جودو فيرسل غلاماً يطلب من منتظريه أن ينتظراه فى الغد ويعتذر عن

عدم المجيء اليوم ، وهو نفس طلب الخطيبين في «الآنسة» و «روسيتا» ويتكرر مجيء الغلام (المسرحية (٣) ش٤١/ ٦٠-٦٣ ، ٧٨/ ١٢٠) ، ويطلب من المنتظرين نفس الطلب ، أما طلب عدم الذهاب لأنه قد يأتي في غيابهما فيرد على لسان بوزو (ش٣٢/٣٣-٣٤) مما يقدم تطابقاً مع اختلاف القائل ، ففي المسرحية (١) كانت الآنسة نفسها هي التي تقول .. أيكون جميلاً أن يأتي بعد أن أكون قد ذهبت ؟ » وفي المسرحية (٣) يرد على لسان بوزو : «....... افترض أنك ذهبت الآن ، بينما الوقت مازال نهاراً .... ماذا يحدث في هذه الحالة .... ماذا يحدث في هذه الحالة بالنسبة لموعدكما مع هذا الجودي .. جو .. جودين .. أنتما تعرفان على أي حال من أعني ، ذلك الذي يمسك بمستقبلكما بين يديه.......»

إذا كانت المسرحية (١) تمتلىء بالثقة والإيمان بمجيئه بينما تتمسك المسرحية (٢) بالانتظار رغم علم البطلة أنه لن يأتي ، وإذا كانت المسرحية (٣) تقف موقف الشك من مجيئه ومع ذلك يظل منتظرا جودو على انتظارهما حتى النهاية، فإن المسرحية (٤) تحدس بمجيئه ، ويبدو احتمال مجيئه أمراً وارداً على لسان الوصيفة الثانية والأميرة يعكس فلسفة المسرحية كلها (ش١٤/٣٧٥) :

«الأميرة : أتراه يأتي الليلة ؟

الوصيفة الثانية : لا أدري يامولاتي .

أتسمع في هذى الليلة سراً مدفوناً في أحجار الصمت .

يوشك أن يبعث شبحاً تتشقق عنه الظلمة .

الأميرة : أشعر هذه الليلة مثل شعورك .

لا أدرى ما أفعل إن جاء ....»

٤ - يأتي بعد ذلك حساب الزمن ، فكم من السنين انتظرت آنسة الفردوس وروسيتا والأميرة ومنتظراً جودو ؟ يبدو أن حساب ذلك ليس بالأمر الصعب ، حيث نعلم مباشرة على لسان مستر ستون في المسرحية الأولى أنهم يحتفلون بالذكرى الثانية والأربعين لانتظار أديلايدا (ش٥/٩٩) . وهذه الذكرى هي التي تبدأ الأحداث في المسرحية وهي التي توصلها إلى التأزم ، مما يعني أن الآنسة العجوز لم تنتظر أكثر من ذلك . ويأتي الاحتفال أيضاً في حساب الزمن -

دونما احتفال – فى المسرحية (٢) (ش٢٢/١٤٢-١٤٤ ، ٢٣/١٤٥-١٤٦) حيث نعلم فى مستهل الفصل الثانى – الذى تدور أحداثه فى عام ١٩٠٠ ، أى بعد مرور خمسة عشر عاما على أحداث الفصل الأول وعلى وداع خطيب روسيتا لها – أن اليوم هو غيد ميلادها ، ويرد على لسان المدبرة : «هل يبدو لك من الصواب أن يذهب رجل ويترك امرأة هى صفوة الصفوة خمسة عشر عاماً» ؟ . لكن انتظار روسيتا لم ينته عند هذا الحد ، بل يمتد عشرة أعوام أخرى، حيث تدور أحداث الفصل الثالث عام ١٩١٠ : «تظهر روسيتا مرتدية ثوباً وردياً على مودة عام ١٩١٠ . تدخل معقوصة الشعر ، وقد بدا عليها الكبر» مما يعنى أنه قدر مر على روسيتا خمسة عشر عاماً وهى تنتظر ذلك الذى لن يأتى.

وإذا كنا قد استطعنا أن نحسب الزمن بدقة فى المسرحيتين (١) و (٢) فإننا– على العكس – لانستطيع فعل ذلك بالنسبة للمسرحيتين (٣) و (٤) ، وذلك نظراً لاختلاف طبيعة الزمن وطريقة الحساب ، وصورة التعداد ، وموقف الانتظار وطبيعته .

فى المسرحية (٣) يتساءل استراجون (ش٤٣/٦٦) :

« – كم مضى علينا ونحن معاً حتى الآن .

فلاديمير : لست أدرى . ربما خمسون عاماً » .

فهذا زمن شبيه بزمن أهل الكهف حينما قالوا «لبثنا يوماً أو بعض يوم» ، ففلاديمير لايدرى عدد سنين الانتظار «ربما خمسون عاماً» .. إنه انتظار لانهائى لايعلم مداه إلا الله .. لكن طريقة الحساب وصورة التعداد تتغيران تغيراً أسطورياً طقسياً يناسب الموقف الأسطورى فى طقوس انتظار الأميرة ، فحساب الانتظار لايتم بالسنين وإنما بالخريف تارة (ش٣/٣٥٦) : «خمسة عشر خريفاً مذ حملتنا فى العربة ... خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد» ، وبالظلام تارة أخرى (ش٧/٣٦٢) حيث تسأل الوصيفة الأولى عن الوقت :

« .... ما الوقت الآن ؟ (تتجه الوصيفة الثانية إلى المفتحة لتنظر ثم تعود) سبعة عشر ظلاماً .. ما أسرع ما تتكاثف هذه الظلمات»

إنه زمن نفسى رمزى ، ربما كان إشارة إلى زمن حقيقى مضى بين

أحداث هذه المسرحية . ويتصل بهذا الأمر عذاب الزمن ، فكل الأيام عند الآنسة العجوز ذكرى ليوم انتظرت فيه (ش٨/٩٩) ، أما روسيتا فعذاب الزمن عندها داخلى ، وهو زمن متحرك إلى الخارج ، فهى لاتدرى الزمن الحقيقى إلا إذا خرجت ورأت التغير الذى يطرأ على الحياة كل يوم (ش٩/١٥٦) ، وفى المسرحية (٣) يتجلى عذاب التفكير فى الزمن حين يسخط بوزو على فلاديمير الذى يلقى عليه سؤالاً ، (ش٧٥/١١٧) :

« .... أبكم .... منذ متى ؟

بوزو : (غاضباً فجأة) ألم تنته من تعذيبى بأسئلتك اللعينة عن الزمن ؟ هذا شيء مقيت .

متى ! متى ! فى يوم ما ، ألا يكفيك هذا ؟ يوم يشبه أى يوم آخر ، فى يوم من الأيام أصبحت أبكم ، فى يوم فقدت ، فى يوم ما ستفقد السمع ، فى يوم من الأيام ولدنا ، وفى يوم من الأيام سوف نموت ، نفس الدقيقة والثانية . ألا يكفى هذا ؟ » .

وليست العبرة بسخط بوزو عندما سئل عن الزمن ، وإنما بتوجيه عبثية الزمن وتشابه الأيام جميعاً منذ الميلاد إلى الموت نحو موقف الانتظار الذى يهيمن على المسرحية ، لكن أليس هذا التشابه فى الأيام شبيهاً بتشابه الأيام عند الآنسة العجوز، حيث – كما ذكرنا – «كل يوم ذكرى ليوم انتظرت فيه» ؟

لكن هذه الأيام فى المسرحية (٤) متجددة تجدد أوراق الشجر ، فالزمن فيها دياكرونى تعاقبى ، يموت فيه يوم ليولد يوم آخر كما ورد على لسان الوصيفة الثالثة (ش١٠/٣٦٦-٣٦٧) :

«الوصيفة الثالثة : تهوى الأيام كأوراق الأشجار ، وتنبت أوراق أخرى .

وعلينا أن نقفز مثل الديدان ، من يوم ميت ، فى يوم مولود» .

لعل هذا يوضح إحساساً حاداً واعياً بالزمن ، على عكس الآنسة العجوز وروسيتا ، فالأولى لاتصدق أنه قد مضى على انتظارها فى المقهى اثنان وأربعون عاما (ش٧/٩٩) :

« ..... اثنان وأربعون عاما ، ما هذا التخريف ؟ لقد كان ذلك أمس . هل أنت متأكد أنها اثنان وأربعون عاما ؟ ليس لأننى أحذف من عمرى سنوات ، لكنها

تبدو لي كثيرة . ألا تبالغ لعمل دعاية لنفسك ؟ » ، لكن هذا ليس شبيهاً بموقف جودو ومنتظريه حيث لاحساب للزمن ، وإنما هي بإحساسها الفتى المتجدد ترى أن الزمن في حساب المشاعر قليل . وكذلك تفعل روسيتا التي تعيش زمنها الخاص (ش٣٠/١٥٧) : «ولكني ياعمتي ! جذوري ضاربة في الأعماق ، غائرة في مشاعري ، ولو أني لم أر الناس لحسبت أنه سافر منذ أسبوع ، إني أنتظره مثل اليوم الأول ، وإلى جانب ذلك : ماذا يعني عام أو عامان أو خمسة ؟ » إنها ترفض الزمن ولاتريد أن تشعر بمضيه ، لذا تتقوقع داخل ذاتها . وترفض كل التلميحات التي تشير إلى مضي فترة طويلة على خطبتها ، فالأيولات يذكرنها بأنهن كن صغيرات حينما رأين خطيبها والعمة تصرح بمضي خمسة عشر عاما (٣٤/١٦٧-١٦٨) :

«أيولا (١) : عندما كان عمري ست سنوات كنت أجيء إلى هنا ، وقد عودني خطيب روسيتا على شربها . ألا تذكرين ذلك ياروسيتا ؟

روسيتا : (جادة) لا ! .

أيولا (٢) : أما أنا فقد علمتني روسيتا وخطيبها حروف الأبجدية أ ، ب ، ت ، ث .... كم من الزمن مر على هذا ؟

العمة : خمسة عشر عاما ! .

أيولا (١) : وأما أنا فكدت أنسى وجه خطيبك ...... الخ»

لكن الزمن عند الآنسة العجوز هو زمن الحب ، هو اللحظة التي تجلى فيها الحبيب ، أو اللقاء الأول ، الذي تقصه بكل عبقه ورومانسيته وعفوية حادث اللقاء والحب من النظرة الأولى ، والجنة التي فتحت أبوابها لها ، والفردوس الذي أقامت فيه بطلب منه حين طلب منها أن تنتظره لحظة (ش١/١٠٠) :

« .... كان ذلك ذات صباح اشتد فيه الحر (إلى إيرمينيو) أليس كذلك ؟ كان الربيع قد عقد العزم على أن يلفت الأنظار ، وكنت ذاهبة للشراء – لا أدري ماذا كنت سأشتري – كان الهواء يعبق برائحة السوسن . وعند عبوري أحد الشوارع أوشكت سيارة أن تدهمني ، فقد كنت أسير شاردة الذهن ، جذبني أحد المارة فاستدرت لكي أسدي إليه الشكر ، وكان هو .

راميرو : كيف كان ؟

أديلايدا : لا أدرى . كان عادياً ، يبتسم طوال الوقت ، الوقت القصير . وسرعان ما نسيت الشراء ، والسيارة الحمراء ، والحر ، ونسيت اسمى .

إيلينا : وعبق السوسن ؟

أديلايدا : ليس إلى هذا الحد . إن مايحدث هو أن الناس بعد ذلك يعودون إلى أنفسهم ، أعنى يتسلون بالحر والأشياء الموكلة إليهم والسيارات الحمراء ، ويتذكرون أسماءهم . أما أنا فعرفت - مع ذلك - بطريقة قاطعة أننى عشت لكى أصل إلى هناك ، وأن ماعدا ذلك لايهمنى قدر قلامة . سرنا دون أن نتكلم ، أو لم نسر ، لا أدرى ، كانت الدنيا تبدو لى جنة . ربما أخذنى من يدى لكى لاتدهمنى سيارة أخرى ، لا أدرى . كما أننى لا أدرى الوقت الذى مر ، ولاحتى هل مر أم لا ؟ فالوقت غريب على كل تلك الأشياء . وفجأة قال لى : «انتظرينى لحظة» ، وأفلت عينيه من عينى . نظرت حولى فوجدتنى هنا جالسة إلى المنضدة . و .. حسن ، حتى هذه الساعة . وأعتقد أنه سيصل مابين لحظة وأخرى» .

إن هذا الزمن ، زمن الحب ، لحظة التجلى ، لحظة اللقاء ، زمن ممتد مستمر من الماضى إلى الحاضر ، نحو المستقبل ، وهذا ماتطلق عليه الآنسة العجوز «اللحظة الذهبية» فى حياة كل محب ، يقابله الزمن النفسى عند وصيفات الأميرة (المسرحية (٤) ش٧/٣٦٢) ، وزمن متوقف جامد عبثى عند فلاديمير (المسرحية (٣) ، ش٧٧/١١٩) حيث يتساءل بهذه الطريقة : «هل غلبنى النوم ، بينما الآخرون يعانون آلامهم ، ترى هل أنا نائم الآن ؟ غداً ، عندما أستيقظ ، أو أظن أنى مستيقظ ، ماذا أقول عن اليوم ؟ هل أقول إن الفترة التى قضيتها مع استراجون، صديقى ، فى هذا المكان ، حتى جاء الليل ، قد انقضت فى انتظار جودو ؟ » وهكذا تبدو الحياة حلماً يكاد يتخذ ظلاله من كالديرون دى لاباركا . وحينما تستيقظ الآنسة العجوز من حلمها على واقعها المرير ، وتدرك الزمن تتساءل عن عبثية انتظارها وجدواه ، وتكاد القضية التى تؤسسها المسرحية تتهاوى فى هذه اللحظة التى يمكن أن يغفر لها الضعف الإنسانى : (٢٥/١٠٩-١١٠- المسرحية (١)) .

«...... اليوم ، أمام هذه المرآة التى تسبب الدوار أيضاً أسأل نفسى - كما تتساءلون أنتم - هل ما أفعله هو الحياة ؟ ولكى لا أرد على نفسى أشعل سيجارة (تشعل سيجارة)» .

وكما تشعر آنسة الفردوس العجوز بعدم جدوى ماتفعل ، أى عبثية انتظارها، فإن المدبرة هى التى تشعر بعظم الكارثة التى حلت بروسيتا ، حيث تزوج خطيبها، أما هى فقد فاتها القطار (المسرحية (٢) ش٤٣/١٨٨) . وفى المسرحية (٣) لا أحد يتذكر الزمن ، حيث يتشابه الأمس واليوم والغد (ش٧٣/١١٥) :

«فلاديمير : وأنت بوزو ؟

بوزو : بالتأكيد أنا بوزو .

فلاديمير : بالضبط كما كنت بالأمس .

بوزو : الأمس .

فلاديمير : لقد التقينا بالأمس .... (صمت) ألا تذكر ؟

بوزو : لست أذكر أننى قابلت بالأمس أحداً ، كما أننى فى الغد لن أتذكر أننى قابلت اليوم إنساناً» .

وتكاد المسرحية (٤) تتطابق فى اجتماع الزمن الثلاثى فى زمن واحد مع ماذكره بوزو ، ولكن بطريقة أخرى ترتبط بذكر الموت (ش١٨/٣٨٢) .

«الوصيفة الثالثة : إيه يابنتى .

فلنغتنم اليوم ، فإنا لاندرى ماذا يحمل صبح الغد .

الوصيفة الثانية : اعتدنا ألا يحمل وطأة تذكارات الأمس» .

أما حركة الزمن فنراها تتوقف بمكائيلا عند وفاة زوجها ، ولذا فإن أديلايدا تعلق على ذلك بقولها : «إن ساعة ميكائيلا لم تتحرك» ، فهى دائمة المناجاة لزوجها المتوفى ، ترى كل شىء فى عينيه ، وتستشيره فى كل أمورها ، وتسخط عليه كلما ضجت بأطفالها وتربيتهم (المسرحية (١) ش٥٩/١٢٤) :

«ميكائيلا : كنا نجلس بعد العصر معاً ، على باب منزلنا . كما نجلس الآن ، وكان حبيبى خوان يقول لى : «سمينة ، كل يوم تزدادين سمنة» ، وكان ينفجر ضاحكاً .

أديلايدا : (إلى ميكائيلا) ساعتك لم تتحرك .... »

لكن أديلايدا نفسها تلغى الزمن ، فالزمن عندها غير موجود «فالزمن عنكبوت يشدنا بخيوطه ، ويبعدنا عن كل ماكان باسماً وضاء فى البداية . أن

نستسلم إلى خيوط العنكبوت التى تشدنا فهذا يعنى الشيخوخة . لاتسمحوا بهذا أبداً ، صارعوا العنكبوت ، وحطموه ، وثوروا عليه . افعلوا مثلما أفعل . (وهى ترتعش) أو لاتفعلوا....» (ش٧/١١٠) ، وحينما يقول لها مستر ستون إن الزمن يتلف كل شىء حتى الحب ، تجيب بأن الزمن قد ألغى فى مقهى الفردوس . (ش٤٤/١١٦) . وكما ألغى الزمن فى الفردوس ألغى الزمن أيضاً فى داخل روسيتا وعالمها الخاص، لكنها تشعر بعذابه فى الخارج (ش٢٩/١٥٦) :

«روسيتا : لكنى فى الشارع أرى كيف يمضى الزمن ، ولا أريد أن أفقد الأمل . لقد بنى منزل جديد فى الساحة الصغيرة . ولا أريد أن أشعر بمضى الزمن» .

لكنه بالنسبة للأميرة زمن ميت ، تعيش على أمل كسر بابه والعودة إلى الحياة (المسرحية (٤) ، ش٣٢/٤٢٤) :

«هل تكسر باب الزمن الميت/وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات / هل ستعيد إلى الطفلة» .

٥ - لكن هل تظل الأحداث فى مكان واحد ؟ أم تتحرك الشخصيات من مكان إلى آخر ؟ ها هى أديلايدا - فى المسرحية (١) - ترتحل دون أن تتحرك من مكانها ، وتذهب إلى النمسا وتحكى أنها قابلت كونتيسة النمسا وتعرفت عليها ، وأن كونتيسة فينا قد حكت لها قصص زواجها (ش١٥/١٠٠-١٠١) - وإذا كانت الآنسة العجوز ترتحل فى عالم الخيال فإن منتظرىْ جودو يتحركان دونما حركة ، أى يحدث بينهما اتفاق على الحركة ، لكننا لانراهما وهما يغادران مكانهما حتى نهاية المسرحية (ش٨٢/١٨٤) :

«فلاديمير : حسناً ، هل نمضى ؟

استراجون : نعم هيا بنا نمضى - (لايتحركان) » .

وإذا كانت هذه الحركة اللاحركة تنهى انتظار فلاديمير واستراجون لجودو مسرحيا فإنها تبقيهما منتظرين أبداً أمام المشاهدين فى آخر لقطة تقع عليها عيونهم ، أما الأميرة (المسرحية (٤) ، ش٤١/٤٤١-٤٤٤) فتفيق من غفوتها بعد مقتل السمندل وتستعد للعودة إلى القصر ، ونراها فى مشهد مهيب لسيدة وأميرة تتحرك بالفعل فى طريق العودة ، فليست رحلتها رحلة خيالية كما تفعل أديلايدا ،

ولاحركة قولية دون أن تكون فعلية كما يحدث فى المسرحية (٣) ، وإنما هى حركة إيجابية تجاه المستقبل الذى ينتظرها :

«لاتبتئسى يا أم الخير ، فسندرك أول خيط فضى ،

وسنملأ كأسينا من ذوب اللؤلؤ فوق خدود الزهر ،

ونعود إلى القصر قبيل الموعد ......» .

ثم نرى صورة الاستعداد للرحلة والانطلاق الفعلى :

«فلتحزمن متاع الرحلة ،

هل أسرجت العربة يا أم الخير .

الوصيفة الثالثة : مولاتى ....

الأميرة : لا بأس

فسأمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر

وسأدخل ساحة قصرى مترجلة حتى أتلقى

من خدمى ورعاياى

ما يبهج نفسى من حب وخضوع

هيا ... هيا ... أسرعن (ستار) » .

وإذا كانت الأحداث قد تحركت أو بدا لنا أنها تريد أن تتحرك أو أوهمتنا بذلك ، فإن هذا لم يتم دون باعث «موتيف» ومحرك مادى بصرى رآه المشاهدون فى كل مسرحية ، لكن هذا الباعث قد اختلف من مسرحية إلى أخرى ، فحقيبة السفر التى تهدى إلى أديلايدا بمناسبة مرور اثنين وأربعين عاما على انتظارها والتصريح المجانى لزيارة متاحف المدينة ، يمثلان دعوة واضحة وصريحة لمغادرة المكان (مسرحية (١) ش١٦/١٠١-١٠٢) :

« (ينظر بعضهم إلى بعض بينما أديلايدا تفتح الهدية الكبرى)

أديلايدا : حقيبة سفر تملؤنى بالأمل ، فأنا مجنونة دائماً بالسفر .

إيرمينيو : هذه آخر سنة تحبسين نفسك فيها . عندما يصل ستحتاجين حقيبة لكى تضعى فيها أشياءك قبل أن تذهبى .

أديلايدا : يالها من ملاحظة حكيمة ، ياحضرة العمدة .

إيرميزيو : (وهو يمد لها يده ببطاقة) وتصريح مجانى لزيارة متاحف المدينة ، فقد تزايدت ثروتها من التحف منذ لازمت العزلة» .

ويمثل وصول البريد بالنسبة لروسيتا وطلب خطيبها منها أن تتزوج بالتوكيل باعثاً لتحريك الحدث كذلك ، وإذا كانت أديلايدا هناك لم تتحرك رغم وصول الحقيبة والتصريح المجانى لزيارة المتاحف ، فإن روسيتا أيضاً لم تفعل شيئاً بالنسبة لهذا «التوكيل» (المسرحية (٢) ش٣٧/١٧٧-١٧٩) .

أما المحرك عند منتظرىْ جودو ، فهو وصول الغلام والرسالة التى يحملها إليهما ويطلب منهما البقاء فى انتظار سيده الذى يعتذر عن المجىء اليوم وأنه سوف يجىء غداً ، لكن هذا الموتيف دعوة إلى التوقف والانتظار والاستمرار ، وقد تكرر ذلك أكثر من مرة (٤١/ ٦٠-٦٣ ، ٧٨/ ١٢٠) . ومع ذلك فهناك توافق بين المسرحية (٣) والمسرحيتين (١) و (٢) فى الثبات على نفس الموقف رغم بواعث التحريك ، وتشذ عن ذلك المسرحية (٤) حيث يحدث فيها تحريك فعلى للأحداث بموتيف الحركة فيها وهو وصول السمندل . (ش٢٥/٤٠٩- حتى نهاية المسرحية) .

٦ - والأبطال فى انتظارهم لابد أن يسلوا أنفسهم بفعل شىء ما ، فآنسة الفردوس تتسلى بمعرفة إفريقيا استعداداً لعودة الحبيب المنتظر ، فهى تظن أنه قد يأتى من هناك وهى لاتعرف شيئاً عن هذه القارة التى تجهلها (ش١٧/١٠٣) :

«تخيل أنه سيأتى من هناك بالتحديد ، وأنا أقف مشدوهة مثل الفرخة الرومية ، لا أدرى ماذا أقول له . إفريقيا تتغير كثيراً كل يوم ... إلى لقاء قريب ، أيها السادة ، ومرة أخرى : مليون شكر . أشياء كهذه تسلينى فى انتظارى ، أليس كذلك ؟ ...»

وهذه التسلية المفيدة تقابلها تسلية غير مفيدة فى المسرحية (٢) حيث تتسلى العمة والمدبرة بالجدل ، بعد أن تحولت الحياة إلى كابوس ثقيل شديد الوطأة يذكرهما بما حدث للفتاة من انتظار وصل إلى ربع قرن ، والجدل هنا له فعل التنفيس عن مشاعر الغيظ المكبوتة إزاء الفتى الذى هجر روسيتا ، وهو يترجم فى لعنات ورغبة فى الانتقام منه (ش٤١/١٨٧) :

«العمة : لاأريد أن أجادل .

المدبرة : ولم لا ؟ هكذا نمضى الوقت . هيا ، ردى على ، لكن لقد خرسنا ... الخ» .

أما استراجون وفلاديمير اللذان ينتظران جودو فيتسليان بالانتحار ، أو بمعنى أصح يحاولان شنق نفسيهما لتزجية وقت الفراغ أثناء الانتظار (ش١٥/١٧ ، ١٦/١٨ ، ١٧/١٨ ، ١٨/١٩ ، ١٩/١٩) ويتكرر ذلك على أساس أنه التسلية الوحيدة ، والشيء الوحيد الذى يمكنهما فعله :

«فلاديمير : .... ماذا نفعل الآن ؟

استراجون : ننتظر . فلاديمير : نعم ، ولكن بينما ننتظر .

استراجون : ماذا لو شنقنا أنفسنا ؟ ......»

ويحاولان شنق نفسيهما فى غصن شجرة ، لكنهما لايفلحان خوفا من أن الشجرة قد لاتتحمل ... وهكذا تظل المسألة ملحة عليهما حتى النهاية ، إلى أن يقررا انتظار جودو ، فهو المرجع وهو الذى يمكن أن يحل لهما هذه المشكلة ... ، ويقرر لهما ما يفعلان .

أما الأميرة ووصيفاتها فيتسلين بتمثيل قصتها مع السمندل ، وهى التمثيلية التى تنقلب فى نهايتها إلى واقع حقيقى ، حيث يحضر السمندل شخصياً ، ويراهن فى مشهد البكاء على أبيها الملك الذى قتله هو ، فيتهمهن بالخبل والجنون ... الخ (٢٣ ، ٢٤/٣٩٦-٤٠٩) .

فإذا كانت تسلية بطلة المسرحية (١) مفيدة فى معرفة شيء جديد والتأهب للقاء الحبيب المنتظر ، فإن التسلية فى المسرحية (٢) مفيدة فى التخفيف من التوتر الدرامى المأساوى الذى يجثم على الأنفاس فى الفصل الثالث مع موت العم ، أما التسلية فى المسرحية (٣) فعبثية تعكس اللامعنى واللامبالاة بالحياة أو الموت ، بينما تأتى التسلية فى المسرحية (٤) مأساوية عنيفة لأنها تدخل فى عصب المسرحية ، فهى توطئة لدخول السمندل ، باعث تطور الحديث ومحركه إلى الأمام بعنف ، وكسر قانون الانتظار .

٧ - يرد فى مسرحية «آنسة الفردوس العجوز» أن مستر ستون يريد إنشاء مصنع للأسلحة فى جزيرة العشاق ، فقد جاء من أمريكا لهذا الغرض ، وعلى هذا الأساس يتحدد الصراع فى المسرحية وينقسم الناس إلى فريقين : أحدهما يقف

إلى جانب مستر ستون ويسهل له الأمور ، وثانيهما يحارب مشروعه ويقف إلى جانب الآنسة العجوز التى تجعل شعارها «مارس الحب لا الحرب» ، ويوضح مستر ستون هدفه الأمريكى مغلفاً بتبريرات اقتصادية ، دون أن يعلن صراحة عن نوع المصنع الذى يبغى إنشاءه . (٢٢/١٠٦-١٠٧) :

« ..... لقد جئت من بلدى ومعى أوامر محددة : هذه المدينة مربوطة جيداً بالمواصلات ليس فيها صناعات قوية ، ولكن بها صناعات تحويلية . وهى كذلك لاتسير بصورة جيدة . فهنا تفتقد صناعة توحد بين الصناعات الأخرى ، وتستوعب الصناعات اليدوية والمصانع الصغيرة ، بحيث توفر العمل للمؤسسات الأخرى . هذا هو مايصرخ فى طلبه مجتمع حديث ، اتفقنا ؟ » وما يلبث أن يقولها صريحة « ... مصنع للأسلحة ... هذا المصنع سيقوم بالإنتاج كله ، وسيستوعب كل الأيدى العاملة فى المنطقة ، ويقضى على الديون الاقتصادية ، وعدم الرغبة فى الاستثمار والهجرات الدموية المؤلمة» .

ومهما كانت التبريرات فإن كون المصنع للأسلحة يلاقى بدهشة وما يشبه الصدمة التى مايلبث أن يفيق منها المسئولون بالضغوط التى يمارسها عليهم مستر ستون ذلك الوافد الأمريكى . وهذا الأمر ، وإن لم يكن له نظير فى المسرحيات الثلاث الأخرى ، إلا أنه يمكننا أن نجد فى فكرة الانتحار التى ألحت على استراجون وفلاديمير فى المسرحية (٣) تطابقاً عبثياً مع هذا الأمر ، فكله قتل ، والإنسان هو الذى يدمر نفسه (١٥/١٧) .

ولكى يؤيد مستر ستون موقفه يذكر أن الفاتيكان يؤيد موضوع الأسلحة ليجعل من ذلك مدخلاً إلى أخذ موافقة القسيس ، ويعرض فى هذا الصدد باستفادة الكنيسة ماديا من مشروعات اقتصادية كثيرة حتى تلك التى تتعارض مع مبادئها مثل الاستثمارات التى تضعها فى مصانع حبوب منع الحمل (٢٣/١٠٧) :

«ستون : وعلى هذا النحو فهم الفاتيكان الأمر إذا كان لى أن أقول ذلك . إن الجوانب الاقتصادية للكنيسة الكاثوليكية ليست محايدة كما يعتقد عادة ، فهناك استثمارات فى مصانع حبوب منع الحمل وفى المؤسسات الحربية ، فالسلام لايستبعد القوة . وهاهو مثال للتسامح والحكمة ومعرفة كيف تكون الأمور . وإذا كانت الكنيسة قد بقيت فذلك لأنها تصرفت دائماً بهذه الصورة : بريئة كالورقاء وحكيمة كالرقطاء» .

وهنا لانستطيع أن نجد إلا تطابقا فى مهاجمة الكنيسة والحديث عن اختلاف الأناجيل فى مستهل المسرحية (٣) حيث يذكر فلاديمير أنه كان هناك لصان مع المخلص (السيد المسيح) ، قيل إن أحدهما أنقذ والآخر أدين ، ويذكر أن واحداً فقط من كتاب الأناجيل الأربعة يتحدث عن لص واحد أنقذ ، بينما اثنان من الثلاثة الباقين لايذكران لصاً أو لصوصاً على الإطلاق ، أما الثالث فيقول إن كليهما أساء إلى المخلص (٣/ ١٠-١١ ، ٤/١١-١٢) .

٨- عندما يسخر مستر ستون من شعار أتباع الآنسة العجوز «مارس الحب لا الحرب» ، ويرى أنه شيء مخجل ، يهمس فى أذن العمدة إيرمينيو بقوله «بينى وبينك ، أنا أعتقد أن كل شباب اليوم عندهم عجز جنسى» (٢١، ١٠٦) .

لعل المعادل الحقيقى لهذا العجز فى المسرحية (٢) هو جو التعنس الذى يشيع فى غرناطة (روسيتا - العوانس .... الخ) ، بينما يعادله كذلك - بطريقة عقلية - عقم الانتظار فى المسرحية (٣) ، حيث لاجدوى من الانتظار حتى وإن كان ثمة جدوى ، فهى لاتتحقق أبداً ، حيث لايأتى جودو . أما المسرحية (٤) ففيها إشارة صريحة إلى هذا العجز الذى يتمثل فى عجز السمندل عن إخصاب الأميرة بعد أن وعدها أن ينبت فى بطنها أطفالاً :

«الأميرة : بل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالاً .

طفلاً فى كل خريف ....»

كما أن السمندل نفسه يتذكر هذا الوعد ، ويذكرها به :

«بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذنى / أمطر فى بطنى طفلاً ..»

ورغم تأكيد السمندل أنه إنما جاء لتحقيق هذا الوعد إلا أن يد القرندل لم تتركه ليحقق ما يريد ، فسرعان ما امتدت إليه وقتلته لتستمر أسطورة العجز عن الإخصاب ، وتكتفى الأميرة بنفسها (ش٣٩/٤٣٨) لتكون سيدة وأميرة ، لايطؤها رجل من طين ، ولتضطجع هى مع نفسها ولتكتف بذاتها ..

٩- ثم يأتى التشابه فى تمثيل بعض المشاهد ليقدم تشابهاً فى الموقف يصل إلى التطابق فى بعض الأحيان ، ففى المسرحية (١) تقوم أديلايدا بدور المخرج

لتمثيل مشهد الحب بين إيلينا وبوروميو ، وتجعلهما يعيشان تلك اللحظة الأولى بكل تفاصيلها الرومانسية ، وكل الدقائق الصغيرة التى يحلو للحبيبين تذكرها دائماً ، وكأنها تجعلهما يؤديان مشهداً سينمائياً على طريقة «الفلاش باك» وتنجح فى بث جو الحب وإشعال نيرانه بين كل الحاضرين : ميكائيلا وزوجها المتوفى الذى ظلت تناجيه طوال المسرحية ، إسماعيل الأسود وجراثيا النادلة .. الخ (ش٢٨/ ١١٠-١١٢) . وتنجح فى عقد المصالحة بين الجميع فى إطار الحب واسترجاع مشاهده لكى تحشد القوى الإيجابية لمحاربة مصنع الأسلحة فتلقى فيهم خطبة ضد الحرب وويلاتها ، وتعلن الحرب من أجل الحب ، ومن أجل الحفاظ على الجزيرة الصغيرة - جزيرة العشاق - التى يريدون إقامة مصنع الأسلحة مكانها (ش٣٠/١١٢) ، وتتقدم فى إيجابيتها أكثر لتضع خطة حربية لاتقف عند حد العصيان والتمرد ، وإنما فيها استعداد مسلح (ش٣١/١١٢) :

«أترون ؟ من الضرورى أن ننظم مخططا وأن يواجه كل منا العدو بأسلحته. إسماعيل ، عليك أن تخون من خاننا ، وتزود مستر ستون بتقارير زائفة ، وتسرق الديناميت الذى يأتون به ، وتعوق قطع الأشجار . (إلى ميكائيلا وجراثيا) أنت وأنت ، عليكما أن تمنعا تعاقدهم مع العمال . علينا أن نعلم هذه القرية العصيان . (إلى إيلينا وبوروميو) أما أنتما فلن تمنحا اسميكما كعضوى شرف للمشروع . من الآن فصاعداً لن تكونا من الأشراف ، ستكونان إنسانين عاديين ، مثل الآخرين ، لانموذجين لايوجه إليهما اللوم ، وإنما إنسانين تلطخهما بعض الأخطاء ، مخلصين..»

إنها تصل إلى تحقيق ما يشبه الثورة الشعبية (٣٢/١١٢) :

«.. الحق فى جانبنا . علينا أن نكون بمثابة القلب من هذا الشعب ، سواء كان قلبنا فرحا أو محزونا» ، وبهذا ، وباللقاء بين راميرو وتوبياس ، وتذكرها لذلك الذى لم نعرف حتى اسمه ، ينتهى الفصل الأول من المسرحية (١) .

وفى مقابل تمثيل مشهد الحب بين إيلينا وبوروميو يأتى تمثيل قصة الأميرة مع السمندل (٢٣/٣٩٦) ، ويكاد يكون الموقف متطابقاً ، حيث يوصل هذا إلى

تحريك الحديث ، ودفع المسرحية إلى الأمام ، وتكاد إيجابية الأميرة التى تأخذ بزمام الأمور بعد مقتل السمندل تطابق كذلك إيجابية الآنسة العجوز فى محاربة الشر الأمريكى المتمثل فى مصنع الأسلحة . وإذا كان ذلك يمثل نهاية الفصل الأول فى المسرحية (١) فإنه يمثل نهاية المسرحية (٤) كلها .

لكن انتظار روسيتا وانتظار فلاديمير واستراجون يأتيان على عكس ذلك ، فليس أى منهما مثمرا ، فروسيتا مستكينة يأتيها البريد والزواج بالتوكيل (٣٧/١٧٧-١٧٩) والعم يقطف الوردة وهى لم تزل حمراء لينتهى الفصل الثانى بهذه الأنشودة الجنائزية كمعادل لروسيتا وحياتها (٣٩/ ١٨٠-١٨٢) . أما نهاية الفصل الأول فى المسرحية (٣) ، فتتم بهذا الانتظار العبثى ، ووصول غلام جودو (٤١/ ٦٠-٦٣) ، وعدم معرفته بهما (٤٣/٦٦) .

١٠- ولايتم اللقاء بالحبيب المنتظر إلا فى المسرحيتين (١) و(٤) ، ففى المسرحية الأولى يدبر مستر ستون بالتعاون مع عمدة البلدية شخصا يدعى ديماس ألكوليا ، يعمل نجاراً وهو أرمل وله ولد ، ويطلبان منه أن يؤدى دور المحب الغائب أكثر من أربعين عاماً ، وتبدو طرافة اللعبة فى أن الرجل لايستطيع الكلام ، كما أنه يوافق على كل شىء تقوله أديلايدا ، ويشعر أتباع أديلايدا أن لقاءها بالمنتظر العظيم فاتر إلى أقصى حد (ش٤٦/ ١١٦-١١٧) ، لكن القوة الوحيدة لدى أديلايدا هى قوة اليقين (٤٧/١١٧) ، وإلى جانب صغر سنه قليلاً عما هو متوقع من شاب مضى على غيابه أثنان وأربعون عاماً ، أى أنه لابد أن يكن قد جاوز الستين ، يتمكن حدس الآنسة العجوز وفراستها من كشف كذبه وزيفه ، حين تحكى له قصة رومانسية يعيشها كل العشاق فى الجزيرة - ولنتذكر أن قصة الآنسة لم تكن فى الجزيرة ، وإنما كانت فى تقاطع أحد الشوارع - ويؤمن على كل كلمة تقولها وينفعل بها ، وعلى مدى عدة صفحات من هذا الاختبار (ش٤٨ ، ٤٩/١١٧-١١٨) تصل فى نهايتها إلى القول :

«حسن ، حسن ، لقد نجحت التجربة تماماً ، فكل عشاق العالم يفعلون نفس الأشياء ، يرتعشون بنفس الطريقة .. ليس هذا هو الرجل الذى أنتظره أيها السادة . فأنا لم أذهب إلى الجزيرة الصغيرة / لم أر إوزا ولا عصافير ولا أى شىء . لكن

هناك شيء واحد حقيقي ، هو أنه قد عاش لحظته الذهبية ، لكن ماحدث هو أن فتاة ذلك الصباح ليست أنا . (إلى ديماس) هل أخطأت ؟ ......» .

أما المسرحية (٤) فنجد فيها تشابهاً فى الموقف ، وتبايناً فى نفس الوقت ، فالتشابه يكمن فى حدوث اللقاء المرتقب ، لكن التباين هو فى أن اللقاء فى المسرحية (١) كان بشخص مزيف مأجور للقيام بهذا الدور ، بينما هو فى المسرحية (٤) لقاء حقيقى بالحبيب الحقيقى ، ويختلف كذلك فى نهايته ، حيث ينتهى اللقاء الأول إلى كشف زيف الحبيب الدعى ، بينما ينتهى فى الأخرى بمقتل هذا الحبيب الذى كانت تنتظره الأميرة «السمندل» (٢٥-٣٧/٤٠٩-٤٣٥) .

وإذا كان كشف كذب ديماس ألكوليا - فى المسرحية (١) - قد تم بذكاء أديلايدا وحيلتها البارعة التى لم تكن تخطر على بال مدبرى هذا الأمر فإن كشف كذب السمندل ، ورغبته الحقيقية فى تثبيت العرش المغتصب الذى استعصى عليه، جاء باعترافه هو لها ، وبتدخل القرندل الذى قضى عليه (٢٧/٤١٢-٤١٤ ، ٣٨/٤٣٦-٤٣٧) .

وإذا كان لنا أن نضيف أيضاً كشف كذب الحبيب الذى هجر روسيتا وتزوج، فسنرى أنه تم بطريقة مختلفة ، حيث تجرأ الشاب على ذكر الحقيقة بعد موت أبيه - حسب ماتذكره العمة - كما أن روسيتا علمت بذلك من أهل الخير الذين أخبروها (٤٣/١٨٨) .

١١- وتكاد محاولة إيلينا الانفصال عن بوروميو (فى المسرحية (١)) عندما اكتشفت أنانيته وجبنه وخوفه من الأعراف والتقاليد والسن والمركز الاجتماعى (٥٢/١١٩-١٢٠) تشبه رغبة استراجون فى الانفصال عن فلاديمير (المسرحية (٣) ١٢/١٦) . لكن الفارق هو فى الدور الذى تقوم به الآنسة أديلايدا فى الموقف الأول حيث تبث أفكارها فى الثورة على الأعراف والتقاليد التى تقف حجر عثرة فى طريق تحقيق الحب وتحاول أن تهذب الشخصيات المحيطة بها وتجعلها تتحمل المسئولية ، وتكشف جوانب الضعف فيها (المسرحية (١) ، ٥٢ ، ١١٩-١٢٠) .

١٢- تأتى قرب النهاية نصائح أديلايدا لأتباعها ومريديها ، بينما تهددها قوى مستر ستون بإغلاق مقهى الفردوس بالشمع الأحمر ، ويبدأ رئيس المطافىء فى العد من ١ إلى عشرة ، ويطلب منها أتباعها أن تذهب معهم وأن تخرج ، لكنها تصمد ، وهى تلقى عليهم آخر تعاليمها (١٢٦/٦٣ ، ١٢٦/٦٤) :

«....... وداعاً ، كونو سعداء وأحراراً ، واجعلوا العالم الذى ستبدأونه سعيداً حراً» .

ولعل ذلك يشبه نصيحة القرندل للأميرة قبل أن يمضى (٤٣٨/٣٩) :

«يا امرأة وأميرة

كونى سيدة وأميرة

لاتثنى ركبتك النورانية فى استخذاء

فى حقوى رجل من طين

أياً ماكان

وغداً أو شهماً

ولتتلقى ألوان الحب ، ولاتعطيه

اضطجعى مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان الشجعان

من يحلو مرآهم فى عينيك

لك خداما لا عشاقا

أو عشاقا لامعشوقين» .

لكن مغزى هذه النصائح الأخيرة فى رمزيته الفردية يتناقض مع مغزى نصيحة الآنسة العجوز لأتباعها بالعمل الجماعى ، بأن يكونوا سعداء وأحراراً ، وأن يجعلوا العالم سعيداً وحراً ، لكن ثمة اتفاقاً بين التحرر الفردى عند الأميرة والتحرر

الجماعى عند الآنسة ، على أن الآنسة تدافع عن الحب الحقيقى الطبيعى ، بينما تدعو نصائح القرندل الأميرة إلى حب الذات وإعلائها فوق كل سلطان .

١٣- كيف انتهت المسرحيات الأربع ؟

فى نهاية مسرحية جالا تعلن أديلايدا (١٢٦/٦٥) :

« .... لم ينتصر الخير ، ولا الشر ، فالمباراة انتهت إلى التعادل كما كانت . ولكن سيأتى يوم يكون فيه الفردوس ملكنا . لأننا شيدناه جميعاً . حسن . (يسمع صوت زقزقة) هل غنى طائر ؟ أم أن قلبى يمزح مرة أخرى ؟ ...»

إن انتهاء المباراة بين الخير والشر بالتعادل يعنى أن الأمل موجود ، ويحلو للآنسة أن تستخدم «الفردوس» لابمعنى المقهى ، وإنما بمعناه الحقيقى ، فردوس الله على الأرض الذى شيدته هى وأتباعها ، ولديها أمل فى أن يمتلكه من شيدوه ، لامستر ستون . ثم يأتى رمز الأمل الأكبر فى الأطفال والمدرسة والطائر الذى يغنى ، والحب والأزهار : (١٢٦/٦٦) :

« .... غداً لن أكون أنا هنا ومع ذلك فإن الأطفال سيكونون فى الدرس ، وسيظلون يلعبون بالكرة» (زقزقة أخرى) ، نعم ، إن الطائر يغنى .. سوف يأتى ... سوف يأتى . وأخيرا ، سنلقى الحب . لن تنقصنا الأزهار .. حسن ، حسن ، كل شىء حسن» .

أما المسرحية الثانية «السيدة روسيتا العانس» فتنتهى بموقف مناقض ، فى جو يوحى بالاستسلام واليأس وتحقق رمز الوردة الذابلة : روسيتا ، وإذا كان ثمة أزهار عند الآنسة العجوز فى جنتها أو فردوسها المرتقب ، فإن الأزهار فى المسرحية (٢) حقيقية ، لكن الحديقة خاوية على عروشها ، والمطر يتساقط ، والريح لم تبق زهرة واحدة حية ، والليل يدخل بما يعنيه الانسحاب من موت ، وروسيتا تخرج بثوبها الأبيض الذى لاندرى أهو ثوب الزفاف أم الكفن (٥٩-٢١٥/٦٢-٢١٧) :

«(تظهر روسيتا . تأتى شاحبة الوجه ، ترتدى ثوباً أبيض ، ومعطفاً يصل إلى حافة الفستان) .

المدبرة : (شجاعة) هيا ! .

روسيتا : (بصوت ضعيف)

لقد بدأ المطر . وبهذا لن يكون هناك أحد فى الشرفات فيرانا خارجين .

العمة : أفضل .

روسيتا : (تترنح قليلاً . تستند إلى كرسى وتقع فتسندها المدبرة والعمة ، وتحولان بينها وبين الإغماء التام) .

«وحينما يحل الليل ، تبدأ فى انفراطها الأوراق»

(يخرجن وبخروجهن يبقى المسرح خالياً . يسمع اصطفاق الباب . وفجأة تفتح شرفة فى الداخل ، تداعب الريح ستائرها)» .

أما نهاية المسرحية (٣) فموقف جامد وانتظار أبدى (١٢٤/٨١) ، وحركة دونما حركة ، كما سبق أن ذكرنا (١٢٤/٨٢) :

«استراجون : ماذا حدث لك ؟

فلاديمير : لاشىء .

استراجون : إننى ذاهب .

فلاديمير : وأنا كذلك .

فلاديمير : حسناً ، هل نمضى ؟

استراجون : نعم هيا بنا نمضى .

(لايتحركان)»

لكن نهاية مسرحية صلاح عبدالصبور تأتى على عكس النهايات السابقة ، فالخير فيها ينتصر انتصاراً واضحاً على الشر ويهزمه هزيمة منكرة ، وليس تعادلاً - كما تذكر الآنسة العجوز - ولا استسلاماً ويأساً - كما فى نهاية روسيتا - ولا جموداً وعبثاً - كما نرى عند منتظرَىْ جودو - وإنما ينتصر الحق وتعود الأميرة

إلى قصرها ، وترى انبلاج الفجر رمزاً لهذا التحقق الثورى (٤١/٤٤١ ، ٤٢/٤٤٣) : «الفجر على مرمى سهم» .

نتائج البحث

فى دراستنا لظاهراتية الموقف المقارن بين أربع مسرحيات ، تدور حول موقف الانتظار ، كانت نقطة البداية حول فلسفة الموقف التى دخلت بنا إلى عالم الفيمنولوجيا عند هوسيرل وتركيزه على أهمية الوعى الإنسانى وحدسه ، وناقشنا فكرة الموقف الفلسفى عند ياسبرز وسارتر ولوكاش لننتهى إلى مشكلة الحرية والوجود الإنسانى عند سارتر ، ثم كان انتقالنا إلى دراسة الظاهرة ، وهى هنا بالتحديد ظاهرة الانتظار كظاهرة مسرحية شغلت جانباً كبيراً من المسرح الحديث فى العالم ، وحددنا تطبيقنا على أربع مسرحيات ، وبينا تضارب التواريخ بين هذه المسرحيات مما يؤكد بجلاء فساد القول بالتأثير والتأثر ، والقطع بهما ، كما كان ذلك نهج المقارنين الأوائل ، واقترحنا منهجاً جديداً يقوم على دراسة فيمنولوجية للموقف ، تقوم برصد الثوابت والمتغيرات بين هذه النصوص جميعاً ، بغية الكشف عن بنية العقل الإنسانى ، تلك البنية العميقة التى لاتتكشف لأول وهلة ، ولاتستطيع التواريخ أن تلقى عليها إلا أضواء خافته باهتة ، وتصرف الأنظار عن الوصول إلى جوهرها الحقيقى .

وجاءت فيمنولوجيا المقارنة التى طرحناها كفكرة تسير على قراءة محايثة للنص ، لاتهتم بأى شىء خارج عنه مع تعددية النصوص فى الموقف الواحد لتبحث عن أوجه الوحدة والاختلاف بين هذه النصوص جميعاً ، ولكن لابد لهذه النصوص أن تنطلق من نص واحد ، وقد رأينا أن أحدث هذه النصوص – وهو نص أنطونيو جالا – يحقق لنا هذا الهدف ، بغية تقديم تحليل ووصف وعرض ومعارضة بينها جميعاً .

ثم شرعنا فى التحليل السيميولوجى لهذه النصوص بعمل بعض الجداول الضرورية فى هذا المجال ، وبدأنا بالجدول العام الذى قام على تقسيم شرائحى للمسرحيات الأربع ، بتحليل لعنوان كل مسرحية ودلالته الكبرى على الانتظار ، ولاحظنا أن أغلب القائمين بالانتظار فى المسرحيات – عدا واحدة – من النساء ،

وأنهن ينتظرن رجلا قد هجرهن ، وأن لفظ الانتظار يذكر في مسرحيتين ، مرة بالمصدر ومرة بالفعل .

وثنينا بتحليل المكان ووصفه في كل مسرحية واختلافه ، من المكان التقليدي إلى المكان التجريدي الأسطوري ، واختلاف عدد الفصول بين هذه المسرحيات ، من المسرحية ذات الفصول الثلاثة إلى ذات الفصل الواحد ، مروراً بتلك التي تنقسم إلى قسمين أو فصلين ، ولاحظنا التقاء تصوير المكان بينها جميعاً في إطار أخضر ، نباتي أو شجري ، خصب أو جدب ، لنحدس بعد ذلك تقارب أو تباين الانتظار في تلك الأماكن .

ثم انتقلنا إلى تحليل الزمان في هذه المسرحيات ، ولاحظنا أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام : زمن تاريخي ممتد ، وزمن تاريخي مكثف ، وزمن طبيعي مع انعدام الزمن التاريخي ، إلى جانب زمن رابع – إذا صح ذلك – هو اللازمان ، أي انعدام الزمن الطبيعي والتاريخي ، وهو ما أطلقنا عليه الزمن الطقسي الأسطوري الرمزي . ورأينا كل زمن من هذه الأزمنة فاعلاً في إطار المسرحية التي ينتمي إليها .

ثم انتقلنا إلى الشرائح المشتركة ، وصنعنا جدولين ، يقوم أولهما على أساس صلة المسرحيات الثلاث بـ «آنسة الفردوس العجوز» ، ويقوم ثانيهما على أساس مسرحية صلاح عبدالصبور وصلة المسرحيات الثلاث الأخرى بها ، واكتفينا في كلا الجدولين ببيان الموقف كما تطرحه المسرحية الركيزة ، ثم ذكر رقم الشريحة التي تقابلها في كل مسرحية ، وتوجيه هذه الشريحة .

ثم قمنا بعمل إحصائيات بالشرائح الخاصة بكل مسرحية من المسرحيات الأربع ، ووصل عدد الشرائح الخاصة بآنسة الفردوس العجوز إلى ٢٢ شريحة من مجموع ٦٦ شريحة ، وبذا تكون نسبة الشرائح الخاصة إلى المجموع هي الثلث ، ولاحظنا أن معظم الشرائح الخاصة يقع في الفصل الثاني ، وبذلك يكون تناص الشرائح قد اقتصر على الفصل الأول تقريباً .

وجاء الوضع عكس ذلك في مسرحية السيدة روسيتا العانس ، حيث وصل عدد الشرائح الخاصة إلى أربعين من مجموع ٦٢ شريحة ، أي مايمثل الثلثين

تقريباً ، ولاحظنا توزعها على فصول المسرحية الثلاثة وإن قلت فى الفصل الأول.

أما مسرحية «فى انتظار جودو» فقد وصلت فيها الشرائح الخاصة إلى ٢٧ من مجموع ٨٢ شريحة وهو مايمثل الثلث كما فى المسرحية (١) ، ولاحظنا توزعها بالتساوى على الفصلين ، ولاننسى أن مسرحية جالا تنقسم أيضاً إلى قسمين أو فصلين .

وجاءت الشرائح الخاصة بـ «الأميرة تنتظر» ممثلة ربع المسرحية ، عشر شرائح من مجموع ٤٢ شريحة .

ثم انتقلنا إلى صلب الدرس المقارن بتحليل الشرائح المشتركة معتمدين على الجدول الأول منها ، أى الذى ينطلق من مسرحية «آنسة الفردوس العجوز» مبتدئين بأول شريحة ، تستهل المسرحية ، وهى موسيقى القيثارة التى يعزفها إسماعيل الأسود ، ومختتمين بآخر شريحة تنتهى بها المسرحية ، حيث التعادل بين الخير والشر والأمل فى الأطفال ، أجيال الغد . وبين الموقف الشرائحى الأول والموقف الأخير مر التحليل المقارن بثلاثة عشر موقفاً نوجزها فيما يلى :

١ – العزف الموسيقى الذى تبدأ به المسرحية .

٢– التفرقة العنصرية ، واستعباد الإنسان للإنسان .

٣– تحول الانتظار إلى وظيفة فيمنولوجية وعمل .

٤– حساب زمن الانتظار .

٥– حركية الأحداث والشخصيات والموتيف الذى يحركها ، ومجال هذه الحركة ونتائجها .

٦– تسلى أبطال الانتظار فى انتظارهم بفعل شىء ما ، ومفارقات أنواع التسلية .

٧– الموقف من مصنع الأسلحة ، وتأييد الفاتيكان ، ومهاجمة الكنيسة .

٨– العقم ، والعجز ، والتعنس ، وانعدام الإخصاب .

٩- تمثيل مشاهد الحب على طريقة «الفلاش باك» .

١٠- تحقيق اللقاء بالحبيب المنتظر في مسرحيتين والفرق بينهما ، والطريقة التي انتهى بها كلا اللقاءين .

١١- محاولة إيلينا الانفصال عن بوروميو ، ورغبة استراجون في الانفصال عن فلاديمير ، والفرق بين الموقفين .

١٢- نصائح أديلايدا لأتباعها ومريديها ، ونصائح القرندل للأميرة ، ومغزى نصائح كليهما .

١٣- كيف انتهت المسرحيات الأربع .

وإذا كنا قد أوجزنا نقاط التحليل المقارن ، فلكي نعطي دليلاً للقارئ يستطيع من خلاله العودة إلى تفصيل مايريد من موقف أو ظاهرة ، وإذا كنا كذلك قد نبهنا إلى أننا سوف نكتفي بالتحليل والعرض دون إعطاء الأحكام فإن القارئ يستطيع أن يستشف هذه الأحكام بين السطور من خلال المقارنات المعقودة في كل نقطة وزاوية وشريحة .

ومع ذلك تبقى لنا كلمات قلائل :

أما الأولى ، فهي أن عالم الانتظار عند روسيتا منفصل عن عالم المسرحيات الثلاث الأخرى ، لأن الهدف منها لم يكن إبراز قضية الانتظار وموقفه الفلسفي في الزمان والمكان ، وإنما الضرب على وتر اجتماعي في ذلك الحين هو مأساة العانس في إسبانيا . وأما الثانية فهي أن «روسيتا» و «جودو» تمثلان ركيزتين أساسيتين لمسرحيتي جالا ، وصلاح عبدالصبور ، وأما الكلمة الأخيرة ، فهي أن مأساة الأميرة لاتكمن في الانتظار ، بل في تحقق مجيء المنتظر وما ينعقد عليه من آمال وآلام وأحداث وخلاص ، وأن مأساة «آنسة الفردوس العجوز» لاتكمن في انتظار البطل الوهمي أو في تحقق مجيئه الكاذب وإنما فيه بوصفه «موتيفا» أو باعثاً على كشف الصراع الحقيقي الذي يدور بين الحب والحرب ، بينما تظل مأساة الانتظار وحيدة وفريدة ، وهدفاً في حد ذاتها في

مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» . وإذا كانت هذه المسرحية قد نصت في عنوانها - كما رأينا - على مصدر الانتظار ، واتفقت بذلك معها مسرحية صلاح عبدالصبور حين نصت على استخدام الفعل «تنتظر» إلا أن انتظار الأميرة سرعان ماينتهي ، بينما يظل انتظار جودو قائماً إلى مالانهاية .

المصادر والمراجع

أولاً بالعربية :

١– إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية . القاهرة . مكتبة مصر الفجالة (ط.ت) .

٢– إيجلتون ، تيرى : مقدمة فى نظرية الأدب (ترجمة أحمد حسان) . القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، رقم ١١ فى سلسلة كتابات نقدية – سبتمبر ١٩٩١ .

٣– برونكو ، ليوناردو كابل : مسرح الطليعة – المسرح التجريبى فى فرنسا . (ترجمة يوسف إسكندر ، مراجعة د. أنور لوقا) . القاهرة ، مطابع دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .

٤– ب. برونيل ، د. ماديلينا وآخرون : النقد الأدبى (ترجمة د. هدى وصفى) . القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ .

٥– بيكيت صمويل : مسرح العبث «فى انتظار جودو» ومسرحيات أخرى . (ترجمة د. فايز إسكندر) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

٦– ثروت ، يوسف عبدالمسيح : دراسات فى المسرح المعاصر . بيروت – بغداد . منشورات مكتبة النهضة . ط٢ ، ١٩٨٥ .

٧– ثروت ، يوسف عبدالمسيح : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى . بيروت – بغداد . منشورات مكتبة النهضة . ط٢ ، ١٩٨٥ .

٨– جاسنر ، جون : المسرح فى مفترق الطرق . (ترجمة سامى خشبة . مراجعة د. رشاد رشدى) . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٠ .

٩– جالا ، أنطونيو : آنسة الفردوس العجوز . (ترجمة د. أحمد عبدالعزيز) نشرت فى : المسرح (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٥٣ ، أبريل ١٩٩٣ .

١٠- حاوى ، إيليا : الفن والحياة والمسرح ، نظريات ونظرات . بيروت دار الثقافة . ط١ ، ١٩٨٥ .

١١- زيدان ، عبدالرحمن بن : أسئلة المسرح العربى . الدار البيضاء ، دار الثقافة . ط١ ، ١٩٨٧ .

١٢- السودانى ، موسى : دراسات فى المسرحية الحديثة . بغداد . منشورات وزارة الإعلام . سلسلة الكتب الحديثة (٧٧) ، ١٩٧٥ .

١٣- عبدالصبور ، صلاح : ديوان ... الجزء الأول (يضم «الأميرة تنتظر») بيروت ، دار العودة ، ط ١ ، ١٩٧٣ .

١٤ - عبد العزيز ، أحمد : أديب من إسبانيا : أنطونيو جالا . مجلة «القاهرة» ، العداد الرابع عشر . الثلاثاء ٧ مايو ١٩٨٥ .

١٥- العشرى ، جلال : لن يسدل الستار . القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

١٦- عصمت ، رياض : شيطان المسرح ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر . ط١ ، ١٩٨٧ .

١٧- فام ، لطفى : المسرح الفرنسى المعاصر . مذاهب وشخصيات . القاهرة . الدار القومية للطباعة والنشر (د.ت) .

١٨- لوركا ، فيديريكو غارثيا : السيدة روسيتا العانس أو لغة الأزهار . ترجمة شعرية وتقديم : د. أحمد عبد العزيز . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة «روائع المسرح العالمى» ١٩٨٩ .

١٩- لوكاش ، جورج : ماركسية أم وجودية . (ترجمة جورج طرابيشى) دمشق . دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (د.ت) .

٢٠- محمود ، زكى نجيب : «سارتر فى حياتنا الثقافية» ، الفكر المعاصر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، العدد الخامس والعشرون ، مارس ١٩٦٧ .

٢١- ولورث ، جورج : مسرح الاحتجاج والتناقض (ترجمة د. عبدالمنعم إسماعيل) . القاهرة . مدبولى ، ١٩٧٩ .

٢٢- ياسبرز ، مارى : «التحول الجذرى لسارتر» ضمن كتاب «نصوص مختارة من التراث الوجودى» سلسلة نصوص فلسفية (ترجمة فؤاد كامل) القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

٢٣- ياسبرز ، كارل : «سبيل الحكمة» ضمن كتاب «نصوص مختارة من التراث الوجودى» . (السابق) .

ثانياً : بغير العربية :

1- Campell, R. : Jean-Paul Sartre ou une littérature philosophique" p. Ordente Paris,1947. (cf. J.P. Sartre : Létre et le néant.

2- Coe, Richard N. : Beckett. Oliver and Boyd, Edinburgh and London, First published,1964. Revised,1968.

3- Gala, Antonio : La vieja señorita del paraíso, Madrid, Ed. Aguilar,1981.

4- Gala, Antonio : Trilogía de la libertad. (prólogo Carmen Díaz Castañón), Madrid, Austral, Espasa - Calpe,1983.

5- García Lorca, Fedríco : Obras Completas, Madrid, Aguilar,1974.



- ٢ -

بنية «القهر»
بين لوركا وصلاح عبدالصبور
«من نص السلطة إلي سلطة النص»



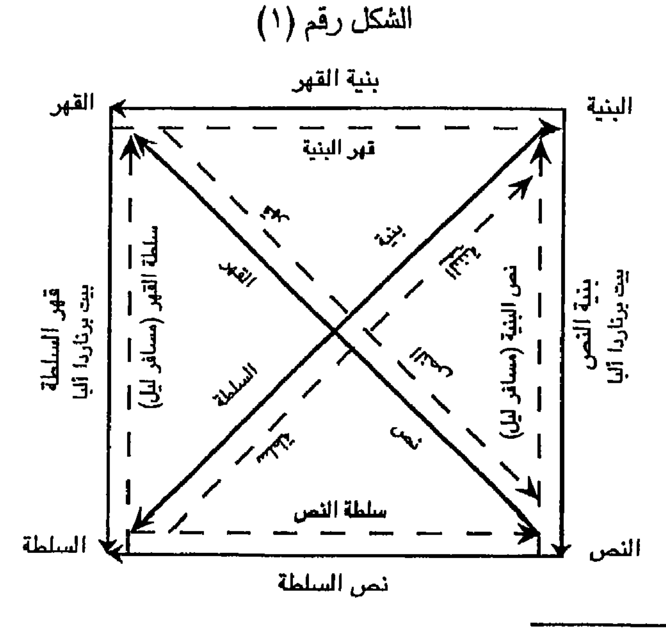
فى(*) جدول المناهج الدائر فى شتى مجالات العقل الإنسانى يظل الأدب المقارن هو المستفيد والمفيد بهويته وخصوصيته عبر اللغات والقوميات واختلاف ممارسات الخطاب . وإذا كان البعض قد تساءل عن موت الأدب المقارن فإن البعض الآخر قد ألقى بتساؤلاته حولِ موت الأدب نفسه . ولكن الأمر هنا وهناك يظل موت – أو بمعنى أصح : توارى – مفهوم إلى دائرة الظل وصعود مفاهيم جديدة فى إطار تعددية تساهم فى خلق أُناس أفضل . إن إعادة قراءة التاريخ والنصوص سوف تنتج لنا مواقف جديدة مولّدة فيما نطرحه من نظريات تعددية فى الموقف النقدى المقارن ، لأن عكس ذلك بالفعل ، هو الانغلاق والموت .

"القسم الأول"

"بنية النص بين السلطة والقهر"

على شفا البنية والنص ، ومحدداً بحدّى القهر والسلطة ، يقع هذا البحث فى دائرة تأويلية ، يتوسطها مربع تقع نقاطه الأربع على محيط الدائرة بمسافات متساوية تضم تلك العناصر الأربعة التى ينطلق من كل منها سهمان بزاوية قائمة ويرجع إليها سهمان آخران بنفس الزاوية ، وينطلق سهم ثالث بزاوية حادة من كل

الشكل رقم (١)



(*) قدم هذا البحث فى المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ١٢ إلي ١٤ نوفمبر ٢٠٠١ بعنوان «صلاح عبد الصبور : مشروع إبداعى متجدد» بالقاهرة .

منها إلى العناصر البعيدة فى أقصى زاويةٍ فى المربع لتلتقى كل الأسهم الحادة فى مركز الدائرة.

١ - البنيـــــة:

إذا كانت العلاقة العشوائية بين الدال والمدلول عن سوسير تحصر اللغة فى نظام مغلق مجهز سلفاً فإن المظهر الحرفى للرسالة يكون هو المقصود فى غياب المرجع. وإذا كان المتكلم لا يملك معنى جاهزاً فإن التعبير اللغوى - على حد قول تودورف «هو العملية التى تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة، وإن تكن على درجات متفاوتة. ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه، وهو يولد فى تلك اللحظة بالذات، ولا يختصر إلى معلومة ينقلها المظهر المرجعى للمنطوق، ولا وجود لمنطقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما. ومن الخطر استعمال كلمة Code، لأنها تدعونا إلى الاعتقاد بأسطورة الدلالة الجاهزة سلفاً. ويتضح من هذا المنظور أن ليست مهمة علوم الدلالة قتل الدلالة عدا وإحصاء، وإنما إطلاعنا على شروط تشكلها ووجودها، والكشف عن مختلف المظاهر التى ساهمت فى ذلك، ووصفت العلاقات الرابطة بينها» (١).

«إذا كانت جملنا لا تصف شيئاً ولا تخبر بشىء، ولا تثبت شيئاً آخر، فإننا نبتعد عن الخبر والإنشاء لنصل إلى أفعال الكلام التى يتساوى فيها قول الشىء مع إنجازه، وهو أكثر الأمور مناسبة للمسرح وفنون العرض الأخرى، ولذلك يكون من الضرورى - عند أوستين أن تكون المناسبات التى حصل فيها التلفظ بالعبارة ظروفاً مناسبة مخصوصة على وجه ما أو وجوه كثيرة كما أنه من الضرورى للمتكلم ذاته أو غيره إما أن ينجزوا أيضاً وكما جرت العادة القيام ببعض الأحداث سواء أكانت تأديتهم جسمية فيزيائية أو ذهنية، وإما أن يقولوا بأفعال من شأنها أن تتأدى فيما بعد بالتلفظ بعبارات أخرى» (٢).

---

(١) تزيفيتان تودوروف: الأدب والدلالة. (ترجمة د. محمد نديم خشفة) مركز الإنماء الحضارى- حلب. ط ١، ١٩٩٦ ص ١٧، ١٨.

(٢) أوستن: نظرية أفعال الكلام. كيف ننجز الأشياء بالكلام. (ترجمة عبدالقادر قينينى). إفريقيا الشرق. الدار البيضاء ١٩٩١. ص ١٩.

هذا الجزء من الكلام أو من أفعال الكلام هو الجانب المستخدم للتفاعل الاجتماعى ، ويمثل إحدى الوظائف الكلامية لأن اللغة عادة تستخدم داخل سياق الكلام لتأدية كثير من الوظائف ، فعندما نتكلم نقدم اقتراحات suggestion ، ونبذل وعودا promises ، ونوجه دعوات invitations ، ونبدى مطالب re-quests ، ونذكر محظورات prohibitions وما إلى ذلك . وبالطبع فإننا نستخدم الكلام ذاته ، فى بعض الحالات ، لتأدية فعل بعينه (كما قال مالينوفسكى Malinoviski) وخاصة عندما يصبح الكلام هو الفعل ذاته » [1].

وهذا يعنى انقسام بنية وظائف الكلام إلى قسمين يقوم أحدهما بالتأثير بينما يقوم الثانى بالتواصل الودى فتوضع الأفعال الكلامية التى هى أقصر أجزاء الكلام فى إطار «القوة البلاغية » أو «القوة التأثيرية الفعلية» ، بينما تصنف الأجزاء الأطول من الكلام تحت مفهوم «التواصل الودى» [2] .

٢ – النص :

تحاول السيمولوجيا أن تنقل النص من الخطاب إلى الممارسات الدالة عبر اللسانية ليصبح إنتاجية تجمع بين دفتيها الكلام الإخبارى المباشر الذى يهدف إلى التوصيل وأنماط الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه . «وهو مايعنى :

أ – أن علاقته باللسان الذى يتموقع داخله هى إعادة توزيع (صادمة بناءة) ، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لاعبر المقولات اللسانية .

ب – أنه ترحال للنصوص وتداخل نصى ، ففى فضاء نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى » [3].

إذا كانت هذه الفكرة التى طرحتها جوليا كريستيفا تتجه أساسا إلى نمذجة النصوص ، وتحديد خصوصية التنظيمات النصية فى الإطار العام للثقافة

(١) د.هدسون : علم اللغة الاجتماعي (ترجمة د.محمود عبد الغني عياد) . دار الشئون الثقافية العامة . بغداد ، الطبعة الأولي ١٩٨٧ . ص ١٨٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٢ .

(٣) جوليا كريسطيفا : علم النص . (ترجمة فريد الزاهي) دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ، ط٢، ١٩٩٧ .

التى تنتمى إليها ، فإ تحثنا يحملها بعيداً إلى إطار النص العالمى أمَّا الإيديولوجية فمعنى وظيفة التداخل النصى أو التناص ، تلك الوظيفة التى يمكن قراءتها «مادياً» على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحةً إياه معطياته التاريخية والاجتماعية ، فالأمر لا يتعلق هنا بخطوة منهجية تأويلية لا حقة على التحليل ، تفسر ما نكون قد «تعرفنا» سابقاً على طابعه «اللسانى» بأنه إيديولوجى . إن إدرلك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيمياء التى ، وهى تدرس النص كتداخل نصى ، تفكر فى (نص) المجتمع والتاريخ . إن إيديولوجية نص ما هو البؤرة التى تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجول الملفوظات (التى لا يمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية فى النص التاريخى والاجتماعى» [1] .

هذا «الإيديولوجيم» هو الذى سنتخذه وسيلة فى مقارنة جديدة للنصوص ، حيث ينتقل معنا إلى التكوينات العالمية والإنسانية ، بل الاجتماعية والسياسية ، إذ لا انعزال – فى رأينا – بين نظرية الأدب الحديثة – كما نفهمها وكما نود أن نفيد منها فى الأدب المقارن – والحقائق الاجتماعية والتاريخية – كما قد يرى البعض – فهذه الحقائق وتلك تدخل فى إطار البنية النصية فى هذا البلد أو ذاك لتلونها بلونها الخاص بها . إذ البنية كلية لا تخترق ولا تختزل .

وتفسح لنا ظاهراتية هوسيرل الطريق إلى التعرف على وعينا بالأشياء والطبيعة وما بها من قصدية واحتمال ، وتبين لنا دور الوعى فى ذلك كله «إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم ، فالوعى دائما وعى بشىء ، وهذا الشئ الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقاً بالنسبة لنا أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا (والفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التى تعنى ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية» [2] .

إن هذا الوعى بالعالم يؤكد إرادة القصد والاحتمال فى الخطاب الأدبى فى

(١) المرجع السابق ص ٢١ ، ٢٢ .

(٢) رامان سليدن : النظرية الأدبية المعاصرة . (ترجمة د. جابر عصفور) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . ط١ . القاهرة ١٩٩١ . ص ١٨٦ .

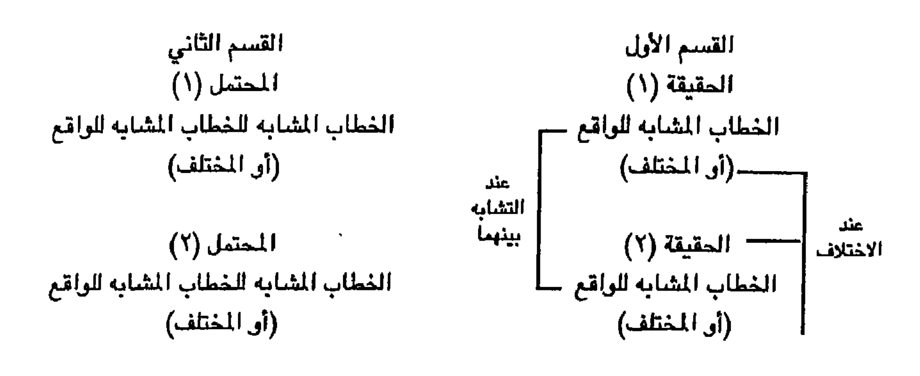
موازاة الواقع الاجتماعي والتاريخي لعصر من العصور. «وإذا كانت القصدية (الهوسرلية) الحق هي إرادة حول الحقيقة ، فإن الحقيقة تكون خطاباً مشابهاً للواقع، وسيكون المحتمل - بالرغم من أن ليس حقيقياً - الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع» (١) .

وإذا كان كل خطاب يشابه واقعه فمن أين يتأتى لنا عقد الصلات والقرابات؟!

ليس الأمر على هذا النحو ، لأن «الملمح الجذري للمحتمل الدلالي ، كما يشير إلى ذلك اسمه ، هو التشابه . فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملاً . المحتمل هو إذن الجمع ... بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما (الخطاب الأدبي ، الثاني) على الآخر الذي يكون له بمثابة المرآة ، ويتطابق معه خارج كل اختلاف» (٢).

إن عمليات التماثل والتطابق أو التنافر والتضاد التي سندرسها في نصين مختلفين سوف تكشف لنا إما عن تماثل الخطابين ١ ، ٢ ، أو تماثل المحتملين ١ ، ٢ أو اختلاف الجميع ، أو اختلاف اثنين منهما نتيجة لتماثل الواقعين أو اختلافهما. ولعل التخطيط التالي يوضح لنا ذلك .

الشكل رقم (٢)



(١) جوليا يسطيفا : المرجع المذكور : ص ٤٥ .
(٢) المرجع السابق ص ٤٦ .

إذا حدث التشابه فى القسم الأول فإن القسم الثانى لابد أن يتشابه ، وإذا حدث الاختلاف فى القسم الأول فإن الثانى قد يتشابه وقد يختلف . وإذا حدث التشابه فى القسم الثانى فإن الأول قد يتشابه وقد يختلف . أما إذا حدث اختلاف فى القسم الثانى فلابد بالضرورة أن يكون ثمة اختلاف فى القسم الأول .

٣ - السلطة :

إذا كنا نواجه النص من فرضيات معينة فلاشك أن النص لا يسلم إلينا نفسه إلا إذا اتسقت هذه الفرضيات فيما بينها وتناصت مع الواقع والسياق المحيطيْن بنا وبالنص ، وبذلك يتم التفاعل بيننا وبينه ضمن السياق الاجتماعى . «وهذا يعنى أن بوسع ثلاثة عوامل التأثير على عملية الاستيعاب :

١ - السياق الذى تجرى فيه المهمة ؛ ٢ - خصائص النص ؛ ٣ - خصائص القارئ» (١) .

ولا شك أن الاعتماد الأساسى فى هذا المدخل يكون مرتكزاً على العنوان ، فهو يقدم معلومات أساسية لفهم النص ، حيث يتضمن فكرة النص الرئيسية ويتيح للقارئ انتقاء إطار مرجع لتأويل المعلومات التى يحويها هذا النص . عنوان النص (أو مسألته المركزية) يقدم للقارئ سياقاً يسهل الترسيخ فى الذاكرة واسترجاع المعلومات عن طريق تنشيطه ، منذا الشروع فى القراءة «لنواة بدئية لفحوى النص «تستخدم كإطار مرجعى لتأويل مجمل النص» (٢) .

ولا شك أن عنوانى النصين اللذين نتناولهما يحيل كل منهما إلى مرجعية خاصة دون أن يفصح أى منهما بالفرضيات التى جعلناها نصب أعيننا ، فالبيت فى «بيت برناردا ألبا» يوحى بمنزل دون أن يحدد ما وراد هذه التسمية ، «والمسافر» فى «مسافر ليلٍ» يوحى بالارتحال دون أن يقدم شيئاً خاصاً إلا أنه سفر فى الليل. ولكن جمع بين العنوانين التضاد : البيت = الاستقرار ↔ المسافر =

(١) أندريه - جاك ديشين : استيعاب النصوص وتأليفها (ترجمة هيثم لمع) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ط١ ، ١٩٩١ . ص ١١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

الارتحال ، وجمع بينهما المكانية : البيت / العربة . وقد جعلنا هذا ندخل إلى هذين المكانين لنلحظ بنية القهر – السلطة .

كل ذلك يؤكد لنا «أننا لا ندرك الأشياء إلا باعتبارها كيانات مرتبطة بتفاعلاتنا مع العالم وبالإسقاطات التى نمارسها عليه ، – أننا ندرك الخصائص باعتبارها تفاعلية ، وليس باعتبارها ملازمة للأشياء ، – أننا ندرك المقولات باعتبارها جشطلتات تجريبية تحددها طرازات ، ولسنا ندركها باعتبارها ثابتة بصرامة ، ومحددة انطلاقاً من نظرية المجموعة» [١].

وإذا كنا قد جعلنا مدخلنا إلى عالمى النصين ممثلاً فى ثنائية القهر – السلطة ، أو السلطة – القاهر فذلك لأن التلازم بينهما حتمى ، فالسلطة دائماً تمارس القهر ، والقهر يستخدم السلطة فى الصراع بين قوتين ، ولذلك فإن تجليات السلطة تكشف عن كيفية تحققها وظهورها إلى الوجود «وتظهر ممارسة السلطة للعيان – عى حد تعبير جيل دولوز فى قراءته لفوكو – كعلاقة بين قوتين ، وهى علاقة سجال وصراع وتدافع أو تأثير وتأثر ، مادامت القوة تتحدد هى نفسها بقوتها على التأثير فى قوة أخرى (تربطها بها علاقة) ، وبقابليتها للتأثر بقوى أخرى» [٢]. والسلطة تخضع المعرفة لها وتستخدمها وتفرض عليها تصوراتها الإيديولوجية . فهل يمكن لعلاقات السلطة التى ما هى إلا علاقات خضوع أن تصنع أتباعاً – على حد تعبير فوكو [٣]–؟ أم أنها تخلق مقاومة ورفضاً يتحول بعدهما كل ذلك ليصبح ذريعة للبطش والقهر واستخدام السلطة التأديبية مما يفتح المجال لأشكال وصور شتى من السجن والتعذيب والأحكام اللا إنسانية؟

---

(١) جورج لايكوف ومارك جونسون : الاستعارات التي نحيا بها . (ترجمة عبد المجيد جحفة) دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط١ ، ١٩٩٦ . ص ٢٠١ .

(٢) جيل دلوز : المعرفة والسلطة ، مدخل لقراءة فوكو . (ترجمة سالم يفوت) . المركز الثقافي العربي. بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ . ص ٧٨ .

(٣) دروس ميشيل فوكو (ترجمة محمد ميلاد) . دار توبقال . الدار البيضاء . ط١ ، ١٩٩٤ ص ٤٧ .

٤ - القهـــر :

إن السلطة فى أشكالها المختلفة تخلق ثنائية لا مفر منها ، هى ثنائية الحاكم/المحكوم ، أو القاهر/المقهور ، أو القامع /المقموع . ويشكل خطاب السلطة بنية القهر والاستعباد ، فأن تخاطب - كما يقول رولان بارت - «ليس أن تتواصل كما نكرر مراراً ، وإنما أن تستعبد» (١) ، ذلك يعنى ارتباطاً متلازماً بين البنية اللغوية أو البدنية على الإطلاق ومفهوم الخطاب «هذا المفهوم الذى ساعد على دراسة الخطاب داخلياً من خلال علاقاته الحضورية والغيابية . كما أن زيف الثورات هو الآخر بلور لدى الباحثين الرغبة فى الخروج عن المؤسسة والتى ولدت معها استجابات لمثل هذه المتطلبات الملحة ، تمثلت فى الكوليج دوفرانس حيث إن أكثر الدروس التى ألقيت فيه كانت حول (أو ضد) السلطة مثل «نظام الخطاب» لفوكو سنة ١٩٧١ ، و«درس» لبارت سنة ١٩٧٧ ، و «درس حول الدرس» لبورديو سنة ١٩٨٢»(٢).

وقد تستخدم السلطة الإيديولوجيا لممارسة القهر على من يختلفون معها فيها، ومع وعى هؤلاء المقهورين بذلك يبدأ الصدام الحتمى ، فقد «تحولت لدى ماركس وإنجلز فى مؤلفاتهما الأولى ، باعتبارها الوعى الخاطئ الذى ينجم عن الموقف الطبقى للأفراد ، أو مجموعة الأوهام والأفكار الزائفة التى تشكل صورة عقلية مشوهة للظروف المادية للحياة الاجتماعية ، وهى فى نفس الوقت نظام للفكر تخلقه الطبقة الحاكمة» (٣) . ولعل هذا المفهوم هو المتصل بنظم المجتمعات الشمولية التى يتوارى فيها صوت الفرد أو يُقتل لكى تبعث على أشلائه مصالح مجموعة بعينها تمسك فى إحدى يديها بالسوط وفى الثانية بالإيديولوجيا ، ويتحول الفرد إلى برجوازى وتكون السلطة فى هذه المجتمعات لحزب واحد أو ربما طبقة جديدة تصعد إلى الحكم. «ولدى قراءة نصوص مدرسة فرانكفورت المتعلقة بضياع

---

(١) عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص٩٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

(٣) توم بوتومور : مدرسة فرانكفورت . (ترجمة سعد هجرس) . دار أويا للطباعة والنشر . طرابلس - ليبيا . ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٧٤ .

استقلال الفرد ، وبخاصة فى كتابات أدورنو وهوركايمر ، فإنه من الصعوبة بمكان - حسب ما يلاحظ توم بوتودور - الإفلات من الانطباع بأن ما يعبرون عنه فى المقام الأول ، مثلما تعبر النصوص المماثلة لماكس فيبر ، هو الشعور بانحطاط شريحة معينة من المجتمع ، هى الشريحة العليا المثقفة من الطبقة الوسطى» (١) .

لعل هذا الضياع والانحطاط لشريحة المثقفين والمفكرين هو ما دعا صلاح عبد الصبور إبّان مجتمع كالذى وصفناه أن يعبر عن انسحاق الفرد وما يعانيه من قهر سلطوى فى «مسافر ليل» . وفى سجن الإيديولوجيا - العربة يحاول الفرد - الراكب الانعتاق دونما جدوى ، «فالسلطة تنتج الواقع قبل أن تقمع . كما تنتج الحقيقة قبل أن تضفى عليها رداءً إيديولوجياً ، قبل أن تجرد أو تموه . وكتاب إرادة المعرفة هو الذى سيبرز فيه فوكو بوضوح ، انطلاقاً من مثال متميز هو «الجنس» ، كيف أن باستطاعتنا التأكد من وجود قمع جنسى يفعل فعله فى اللغة ، لو وقفنا عند الكلمات والجمل ، وهو شيء لا نتمكن منه لو استخرجنا العبارات الشائعة وعلى الخصوص إجراءات الاعتراف التى تمارس فى الكنيسة والمدرسة والمستشفى والتى تبحث فى آن واحد فى واقع الجنس ، وفى حقيقته ، سيبرز كيف أن القمع والإيديولوجيا لا يفسران شيئاً ، بل يفترضان تنظيماً أو تجهيزاً ضمنه يفعلان فعلها ، وليس العكس» (٢) .

إن هذا القهر الجنسى هو من خلق النظام الأبوى «الباطرياركى» الذى خلقه الرجل وشيده وأجبر المرأة على الخضوع له ، وأباح فى إطاره للفتى ما يجعله فى درجة أعلى من الفتاة .

وقد كان من ثمرة ذلك أن ظهر ما يسمى بالنقد النسائى الذى ركز على هذا الجانب ووصل به إلى درجة مرضية جعلته ينقلب إلى الضد ، بحيث يصبح رد فعل قوياً معاكساً للنظام الأبوى يريد أن يستبدل به النظام الأموى . وقد ظهر مصطلح النظام الأبوى عند كيت ميليت Kate Millett فى كتابها «السياسات

(١) المرجع السابق ص ٩٠ .
(٢) جيل دوارز : المرجع المذكور ص ٣٥ .



الجنسية، (١٩٧٠) لوصف سبب قمع النساء ، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوى يخضع الأنثى إلى الذكر ، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر ، على نحو تتم معه ممارسة القوة بكيفية مباشرة أو غير مباشرة - للحجر على النساء فى الحياة المنزلية والأسرية، . «ومن الشائق أن نلاحظ - مع سلدن - أوجه الشبه بين هذا النمط من الحركة النسائية وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية ، إذ يمكن مقارنة النساء - من حيث هن مجموعة مقهورة - بالسود أو الطبقة العاملة ، رغم أن النساء لسن أقلية كالسود أو نتاجاً للتاريخ كالطبقة العاملة - فيما تشير سيمون دى بوفوار . ولقد قيل إن أكثر المجموعات المقهورة قاطبة : السود ، والطبقة العاملة والنساء . وتتخذ أفكار كل مجموعة من هذه المجموعات أشكالاً متشابهة ، على نحو يبدو معه القاهر واعياً بمحاولته الإبقاء على القهر إلى مالانهاية بواسطة إيديولوجيا (عرقية ، أو برجوازية ، أو أبوية) » (١) .

ليس عبثاً أن نجتزئ هذا النص الطويل من رامان سلدن ، إذ يرتكز النص اللوركوى فى «بيت برناردا ألبا» على منظومة القهر بشقيها الاجتماعى الطبقى والجنسى ، فالحداد الذى فرضته الأم - وليس فى ذلك تناقض فالأم هنا لا تمثل سلطة المجتمع الأموى وإنما سلطة المجتمع الأبوى ، بل إن بعض المخرجين حين أرادوا وضعها على خشبة المسرح اختاروا لدور الأم ممثلاً رجلاً لما تضمه هذه الشخصية من أبوية سلطوية - نقول إن الحداد الذى فرضته برناردا على بناتها الخمس لمدة ثمانى سنوات يمثل قهرا أو كبتاً جنسياً لهن تنضح به أحاديث النساء عن الرجل . ولابد من تمرد يواجه هذا القهر ، تمثل فى شخصية «أديلا» البنت الصغرى ذات العشرين ربيعا. كما أن قبضة الأعراف والتقاليد الاجتماعية تؤدى دورها الحديدى على جميع النساء بما فيهن الخدم ، حيث يظهر تعاملها معهن القهر المتمثل فى طبقة العمال.

لابد من الثورة إذن والدعوة إلى الليبرالية والتحرر من السجن الذى حبست فيه الفتيات ، ويمضى مع هذه النبرة التحررية حدث يوجد فى النص الموازى،

---

(١) رامان سلدن :المرجع المذكور ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

فحواه أن ابنة «الليبرالدا» قد أنجبت طفلاً ليس له أب . إن الليبرالية وهى مشتقة من الحرية تعنى «مجموعة من الأفكار والقيم تدور حول الفرد والسلطة ، وترمى نحو تحرير الفرد من كل القيود ، وهو ما يوحى أنها ظهرت كرد فعل ضد كل تحكم وكل سلطة مطلقة ، وأنها تستهدف القضاء على كل امتياز موروث يتعارض ومبدأ المساواة بين الأفراد» (١).

ولو نظرنا إلى كل هذا التعريف لليبرالية لوجدنا أن اختيار لوركا لاسم البطلة فى النص الموازى يعلن الثورة على هذا القمع بشقيه الاجتماعى والجنسى ، ولو تأملنا أكثر تاريخ نشأة هذا المصطلح وانتشاره لوجدنا أنه يرجع إلى «تكوين حزب سياسى فى إسبانيا ، سمى الحزب الليبرالى Los Liberales ، واعتنق أعضاؤه الأعراف البريطانية التى هدفت إلى تقييد سلطة الحاكم وكفالة حقوق الأفراد ، وسعوا نحو عام ١٨١٠ إلى تطبيقها فى الحياة السياسية الإسبانية . بعدها شاع استخدام المصطلح فى أوربا ، قصد به أعضاء النظام البرلمانى ودعاة حرية الفكر وحرية التجارة وحرية الملكية الخاصة» (٢).

أليس هذا كافياً على قصيدته المصطلح وارتباطه بإسبانيا تاريخياً وبنص لوركا أدبياً كأحد عناصر الخطاب السياسى عنده ؟ .

---

(١) توم بوتومور : المرجع السابق ص ٢٠٠ .

(٢) المرجع السابق : نفس الصفحة .

"القسم الثاني"

"التحليل"

نواصل السير على منهجنا الذى اقترحناه بتقسيم كلا النصين إلى شرائح صغيرة ثم رؤية كل منهما فى مرآة الآخر لنجمع بين الشرائح المتشابهة ونرصد الشرائح المتباينة ، فى عملية ترصد ثوابت البنية ومتغيراتها والعوامل الفاعلة فى كل منها .

فى بحثنا عن «بنية القهر» اخترنا المسرح لخصوصيته فى توصيل الخطاب ولوقوعه على حافة لغات كثيرة هى لغة النص الأدبى مضافاً إليها لغات خشبة المسرح ، واخترنا شاعرين احترف كل منهما كتابة الدراما إلى جانب الشعر الغنائى هما غارثيا لوركا وصلاح عبد الصبور . واخترنا من مسرح الأول آخر مسرحياته وهى «بيت برنارد ألبا» التى فرغ من كتابتها فى التاسع عشر من يونيو سنة ١٩٣٦ ، قبيل مقتله بشهرين على وجه الدقة ، حيث لقى مصرعه فى التاسع عشر من أغسطس عام ١٩٣٦ عشية اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية . وهى مسرحية تتكون من ثلاثة فصول تنتمى إلى المدرسة الواقعية فى الفن ، الأمر الذى دعا صاحبها إلى أن يحذر فى مستهلها بعد ذكر أسماء الشخصيات ما نصه : «الشاعر ينبه إلى أن هذه الفصول الثلاثة ذات مقصد تسجيلى فوتوفرافى» ، وهو الأمر الذى أكده فى غير مرة أنها مسرحية واقعية تطابق الواقع الغرناطى فى قريته . وقد اعتمدنا على نص المسرحية فى :

الأعمال الكاملة له ، الجزء الثانى :

F. G. L : Obras Completas. Tomo II. Ed. Aguilar. 19 a ed. 1974. pp. 787 - 882.

أما الثانى فهو صلاح عبد الصبور ، وقد اخترنا من مسرحه : «مسافر ليل» ، وهى مسرحية من فصل واحد وضع لها عنواناً فرعياً : (كوميديا سوداء) ، وهى تنتمى إلى التجريد والرمز مما حدا بصاحبها إلى أن يقول فى تذييله عليها «لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية – وهذا فرض سأعود إليه فيما بعد – لقدمتها فى إطار

من «الفارْس» إذ إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكاً ، وأن يشفق على الراكب ضاحكاً ، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكاً كذلك » . وقد اعتمدنا على النص المنشور فى ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الثانى من ص ٦١٣ إلى ص ٧٠٢ .

فيما يلى نقدم جدولاً ظاهراتيا بالمسرحيتين ، نضع فيه شرائح المسرحيتين جنباً إلى جنب .

الجدول الفيمنولوجي المقارن

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
١-/٧٨٩ العنوان : «بيت ..» (بنية واقعية»	١-/٦١٣ العنوان «مسافر - كوميديا سوداء» (بنية رمزية)
٢-/٧٨٩ عدد الشخصيات ١٦ .	٢-/٦١٣ عدد الشخصيات ثلاثة .
٣-/٧٨٩ الشاعر ينبه إلى أن هذه الفصول الثلاثة تهدف إلى تقديم عمل تسجيلى فوتوغرافى [تأكيد البنية الواقعية] .	٣-/٦٨٥ تذييل الشاعر ينبه إلى إخراج المسرحية فى إطار «الفارس» = الهروب من الواقع = تأكيد البنية الرمزية .
٤-/٧٨٩ وصف مشهد الفصل الأول صورة المنزل = السجن + الحزن المفروض والحداد = تكملة مشهد القهر .	٤-/٦١٥ وصف المشهد بسيط : «عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها» + الليل = بنية رمزية + قهر .
++	++
١+/٧٨٩ البداية بدقات أجراس الكنيسة = جنازة الميت = الحزن = القهر . ١/٧٩٠ قهر برنارد للخدم = مقهور ٢ . ٢/٧٩٠ المقهور ٢ (لابونثيا) تصب اللعنات على برناردا (القاهر) بسبب حرمانها للخدم من الطعام	١+/٦١٧ موقع الراوى وصفته وهيئته ولامبالاته فى ركن العربة = الجمهور المتفرج اللامبالى = قاهر ٢ + مقهور ٢ . ٢/٦١٧ موقع المسافر - رمزيته = المقهور ١ تناص المسافر مع شعر صلاح الغنائى . (نموذج للإنسان بلا أبعاد = «أنا الذى أحيا بلا أبعاد»

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
	٦١٧/٣ وصف عامل التذاكر «عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة» = القهر
٧٩٠/٣ صوت المقهور ٣ الجدة ماريا خوسيفا أم برناردا ، وقد حبستها وأمرت الخدم وبناتها بحبسها = مقهور ١ ، ٢ يمارس القهر على مقهور ٣ . بنية النص الواقعي .	٦١٨/٤ وصف الراوى للبطل شعرا وتجهيله = مقهور ٢ يمارس قهر النص الموازى على المقهور ١ فى الوصف : لا اسم له ، عدم دلالة الاسم ، لا صنعة له ، قيامه بالسفر وعد عواميد السكة .
٧٩١/٤ وصف الخدم لبرناردا = وصف المقهورين للقاهر : خوفهم منها - لابونثيا تأمر الخادم بالتنظيف خشية بطشها - لابونثيا تصف الطاغية على كل من حولها وجبروتها.	٦١٨/٥ وصف الراوى للراكب وأفعاله التى تتحول إلى أفعال الكلام تتطابق مع المشهد : يتسلى باستخراج التذكارات المطفأة ويلمعها ، تتبدد أيامه دوامات حين يسقطها من عينيه. نسمع صوت تحطمها : تراك تراك .
٧٩١/٥ المقور ٤ زوجها استراح منها بموته ، كراهية أهل زوجها لها = نبذ أتباع المقهور ٤ للقهر . عزلة برناردا - لا أحد يزورها منذ مات أبوها ، لاتريد أن يراها أهلها فى تسلطها [المتأله]	٦١٩/٦ المسبحة .. يستخرجها من جيبه الأيمن = رمز اليمين سقوطها من يده وتناثر حباتها = تناثر أيامه ، سماع الصوت تراك - تراك . [توالى الأفعال = توالى القهر النصى الذى يمارسه الراوى] .

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٧٩٢/٦ لابونثيا تتحدث عن سوء عشرة برناردا وتلعنها = المقهور يلعن القاهر .	٦١٩/٧ استخراج جلد الغزال = التاريخ ٦٢٠/٧ الراكب واستخراج شخصيات التاريخ = الجبابرة .
٧٩٢/٦ استعباد المقهور للقاهر . لابونثيا تشبه نفسها بالكلب ينبح عندما يطلب منه [يشبه تضرع الراكب إلى عامل التذاكر]	٦٢١/٨ تعليق الراوى = سلطة النص الشعرى – دور النص الموازى فى التفسير القهرى : ارتباط العظماء بالاسم↔ فى مقابل البسطاء ليكونوا متنزّه أقدام العظماء .
٧٩٢/٧ رغبة المقهور فى الانتقام من القاهر : لابونثيا وصورة الانتقام التى تحلم بها .	٦٢٢/٩ الراكب يستدعى الاسكندر = المقهور يصنع قاهره .
٧٩٢/٨ بنات برناردا الدميمات ورغبتهن فى الزواج – حسد الخادم لهن على ما هن فيه : مقهور ٢ يحسد مقهور ١ . ٧٩٣/٩ الخادمتان تتحدثان عن النظافة والصلاة الأخيرة على المتوفى = التمهيد لاستدعاد القاهر . ٧٩٤/١٠ حوار الخادمة والشحاذة حول بقايا الطعام يؤكد أن حالة	٦٢٢/١٠ دور نص العرض كنص موازٍ أو حواشى نص – وصف الحدث – استدعاء المقهور للقاهر.

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
الخدم = تساوى حالة الشحاذين = سوء معاملة برناردا لهن = القهر الاجتماعى الطبقى .	
٧٩٤/١١، ٧٩٥ نقمة الخادمة على سيدها المتوفى أنطونيو بينابيديس، السادة ينتهكون أعراض الخدم = صراع الفقر/ الغنى .	
٧٩٥/١٢ الخادمة تغير لهجتها وتمدح سيدها المتوفى أمام مجمع النساد المتشحات بالسواد = الملق = الخوف = قهر المجتمع .	
٧٩٥/١٣ ظهور برناردا وتجسيد القهر وانعدام المشاعر .	٦٢٢/١١ استمرار قهر النص يجعل عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء يتقمص دور الاسكندر ، ويتساءل عمّن يدعوه ويزعجه من نومه .
٧٩٥/١٤ برناردا تعامل الخدم معاملة سيئة – تأمر الخادمة بالصمت وتؤنبها على ما نظفته ، وتأمرها بالانصراف فليس هنا مكانها .	٦٢٣/١٢ الاسكندر يذكر بطشه منذ صغره .
٧٩٥/١٥ مفهوم برناردا عن الفقراء – تشبه الفقراء بالحيوانات .	٦٢٣/١٣ دور النص الموازى فى دفع المقهور = الراكب إلى الذعر.
٧٩٥/١٦ القاهر = برناردا يبدى تسلطه بالفعل لا القول وفى	٦٢٤/١٤ تأرجح الراكب بين التكذيب والتصديق ودور الراوى

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
الحوار بينها وبين النساء . ٧٩٦ تمارس القهر على الفتاة = مقهور ٥ ، وتشير إلى أمها لتكبح الفتاة . ٧٩٦ الأمر والنهي : تقهر ابنتها ماجدالينا ، وتأمرها بعدم البكاء . ٧٩٦ برناردا تأمر بتوزيع الليمونادا على المعزين . ٧٩٧ تحكم على الرجال أن يخرجوا من حيث دخلوا حتى لا يمروا على بناتها . ٧٩٧/١٧ برنادرا والقهر الجنسي : - في الحديث عن بيبى الرومانو تنكر أن تكون ابنتها أنجوستياس قد رأته حين أكدت البنت وجوده مع الرجال. - النساء يجب ألا ينظرن إلى رجل غير القسيس . - تقلب الحقائق - ليس بيبى الذى كان موجودا ، وإنما زوج المرحومة داراخالى .	«سلطة النص» فى تحريك الحدث. ٦٢٤/١٥، ٦٢٥ الاسكندر = القاهر يستعرض قوته ووسائل القتل عنده عن طريق سلطة النص = الراوى . ٦٢٥/١٦، ٦٢٦ القاهر الاسكندر يقتل صدقه شنقاً وينعاه ، ويلقى بخطبة عصماء كتبت له فيه .

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٧٩٧/١٨ النساء الجالسات معها يلعنّها في سرهن مما يعكس ضعف المقهور وعدم قدرته على رد القهر .	٦٢٦/١٧ سلطة النص - الراوى ووصف مشهد الرعب لدى المقهور = الراكب ، والهجوم من القاهر = الاسكندر .
٧٩٨/١٩، ٧٩٩ التسلط وممارسة السلطة : قيادة النساء فى الدعاء .. وهن يرددن خلفها = [مشهد القهر - ترانيم القهر .	٦٢٧/١٨ حوار القاهر القاهر/المقهور ، ذل الراكب أمام عامل التذاكر وخضوعه له .
٧٩٩/٢٠ النساء يذهبن وهن يدعين لها بالخير ، بينما تدخل لابونثيا ومعها ما جمعه الرجال من المال للصلوات.	٦٢٨/١٩ سلطة النص = الراوى ، وقراءة سيكولوجية لنفسية المقهور = الراكب - الجبن والملاينة والتذلل .
٨٠٠/٢١ سوء ظن برناردا بالنساء حيث ترى أنهن سيذهبن إلى منازلهن لانتقاد كل ما رأينه . تدعو عليهن .	٦٢٨/٢٠، ٦٢٩ تضرع الراكب وذلته أمام عامل التذاكر يعكس أقصى درجات الذل والجبن .
٨٠٠/٢٢ برناردا تلعن القرية وسكانها وماءها المسمم .	
٨٠٠/٢٣ برناردا تفرض الحداد حتى فى لون المروحة ، ينبغى أن تكون سوداء ، وتزجر ابنتها أديلا التى أعطتها مروحة ذات أزهار حمراء وخضراء = التحرر والتفتح على الحياة .	٦٣٠/٢١ الراوى - سلطة النص يغير المشهد ويعيد الشخصية الطاغية سيرتها الأولى . ٦٣٠/٢٢، ٦٣١ المفارقة بين الموقف السابق والتغير الذى حدث للقاهر فجأة = المقهور يصنع طاغيته

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٨٠١/٢٤ جبروت الطاغية : برناردا تفرض الحداد لمدة ثماني سنوات على بناتها وعدم مغادرة المنزل = السجن المظلم والبعد عن الحياة.	بجبنه وهلعه = أوهام القهر والذل. ٦٣٢/٢٣ عامل التذاكر يتحدث عن مصاعب عمله - تفتيش العربات = مباحث أمن الدولة [بدء البنية الرمزية] .
٨٠١/٢٥ المقهور يقاوم القاهر - احتجاج ماجدالينا على هذا السجن وقهر برناردا لها .	٦٣٣/٢٤ ، ٦٣٤ سعادة العامل (القاهر) بالتذكرة الخضراء / ينكر أكل التذكرة ويطلبها .
٨٠٢/٢٦ تصادف احتجاج ماجدالينا مع ثورة الجدة ماريا خوسيفا على نفس القهر - تريد الخروج . الخادم تكبل ماريا خوسيفا وتغلق فمها = مقهور ٢ يقهر مقهور ٣ . ٨٠٢/٢٧ العجوز تريد أن تتزوج - تتزين بالحلى وهى فى الثمانين من العمر (التحدى بالزواج) .	٦٣٧/٢٥ غضب عامل التذاكر وثورته .
٨٠٣/٢٨ القاهر يهمه المظهر ويخشى الفضيحة . / برناردا تطلق الأم وتأمر الخادم بمراقبتها حتى لا تصل إلى البئر خشية الفضيحة لا خوفاً عليها / أديلا تشير إلى أنجوستياس التى تنظر	٦٣٨/٢٦ أسلوب مباحثى : التقرب إلى الضحية ونصحها حتى لا يجيب بشئ يهلكه . ٦٣٩/٢٧ سُلطة النص = الراوى موجه الحدث ومفسره يصف

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
الرجال خلف حديد البوابة / ثورة برناردا – تناديها .	كيفية تخلى القاهر عن مظهر القهر بخلع السترات / رمزية اللون الأصفر = السلطة والمرض والموت / دلالة عدد السترات = عدد الرتب .
٢٩/٨٠٤ قسوة القاهر – برناردا تستجوب أديلا وتضربها وتطرد الجميع .	٢٨/٦٤٠ التقابل بين القاهر والمقهور والدلالات السيمية للأسماء القاهر↔ المقهور / سلطان↔ عبده .
٣٠/٨٠٥ لابونثيا تتجسس لبرناردا على الرجال ، وتحكى لها حديثهم عن المرأة المغتصبة باكا لاروسيتا ، التى كبلوا زوجها وأخذوها – هى غريبة عن القرية .	٢٩/٦٤١ زهوان أربع سترات – غيرة سلطان منه وحسده له على سكنه وزوجته .
٣١/٨٠٦ أنجو ستياس ٣٩ سنة ولم تتزوج ، سمعت حديث الرجال – برناردا تعلق بأنها مثل عماتها فى التدلل . برناردا تنظم الكون.	٣٠/٦٤١ لا عمل لرجال السلطة سوى تفتيش العربات = المباحث ، والترقى = السترات العشر . ٣١/٦٤٢، ٦٤٣ سيمياء العبودية فى اسم الراكب وعائلته .
٣٢/٨٠٦، ٨٠٧ عجرفة برناردا : بناتها لا ينقصهن العريس إذ لا أحد جدير بهن فى القرية .	٣٢/٦٤٣ طلب البطاقة عشر مرات فى اليوم إلى سبعين أو تسعين مرة = النظام القهرى السلطوى .

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٣٣/ ٨٠٧ قهر برناردا للخدم – تقهر لابونثيا وتنهرها حين تجرؤ على نصحها بالذهاب ببناتها إلى قرية أخرى – تعاملها معاملة السيد /للعبد.	٦٤٦،٦٤٤/٣٣ أكل الأوراق بين الرمز والحقيقة = أساليب السلطة / الراوى = سلطة النص ، يؤكد أكل الأوراق وأكل التاريخ .
٨٠٨/٣٤ حديث البنات يكشف القهر الذى تمارسه برناردا عليهن / الإحباط عن أمليا حيث يتساوى الزواج مع عدمه .	٦٤٧/٣٤ السلطة = التعامل الرسمى الرتب : ثلاثى السترة / عشرى السترة .
٨٠٩/٣٥ خوف أديلايدا من برناردا لمعرفتها بماضى أبيها وأصل أراضيه، حيث قتل زوج امرأته الأولى فى كوبا ليتزوجها ثم تركها ، وذهب مع أخرى لها بنت ، ثم كانت له علاقات مع هذه الفتاة أم أديلايدا وتزوجها بعد موت زوجته الثانية التى جنت .	٦٤٨،٦٤٧/٣٥ صور القهر على لسان الراوى = سلطة النص / التماهى بين الراوى وبين سلطة القهر والقاهر فى كلمات الجبابرة.
٨١٠،٨٠٩/٣٦ مارتيريو وعقدة الرجال والخوف منهم / إن الله قد جعلها ضعيفة قبيحة وأبعد الرجال عنها / خطيبها تركها وتزوج غنية أقبح منها .	٦٤٩/٣٦ عامل التذاكر يستلهم عشرى السترة ، ويبوح له بأكل البطاقة .
٨١١/٣٧ ماجدالينا وعدم الاهتمام بنفسها واللامبالاة /نتيجة القهر.	٣٧/ ٦٥٠ عامل التذاكر يتوهم أو يوهم الراكب أن أوراقه بيضاء وأن صاحب الأوراق واحد موجود منذ قديم الأزمان = التأله.
	٦٥٢،٦٥١/٣٨ إنكار الركب للأوراق البيضاء وإصرار العامل على أن الراكب سرقها .
	٦٥٢/٣٩ الراوى = النص الموازى

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٨١١/٣٨ أديلا ترتدى فستانها الأخضر الجديد الذى أعدته لعيد ميلادها أمام الدجاج وتتحدث مع الدجاجات . قهر الأم لها .	يصف هيئة العامل وهو يبدأ التحقيق مع الراكب ويلقى عله التهم .
٨١٢/٣٩ ، ٨١٣ حديث الأخوات الثلاث أميليا ، ماجدالينا ، مارتيريو عن أختهما الكبرى من الأب أنجوستياس وبيبى الرومانو الذى سيخطبها لثروتها عن أبيها لا لجمالها فهى فى الأربعين ومريضة .	٦٥٣/٤٠ عامل التذاكر يوجه التهمة إلى الراكب بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية = تأله القاهر .
٨١٤ / شاب فى العشرين يخطب امرأة فى الأربعين لميراثها .	٦٥٤/٤١ الراكب ينكر التهمة ويطلب عدالة عشرى السترة .
٨١٤/٤٠، ٨١٥ ارتداء أديلا للفستان وحديثها مع الدجاج : رد فعل للقهر .	٦٥٤/٤٢ مظهر العدل عند العامل يؤيده الراوى = نص السلطة / نصة السلطة = النص الواصف الموازى يصف مظهر العدل الساخر القانون فوق رؤوس الأفراد .
٨١٥/٤١ صبغ الفستان بالسواد أو التخلص منه بإهدائه إلى أنجوستياس للزواج من بيبى = تأكيد للقهر .	٦٥٥/٤٣ الراكب يطلب عشرى السترة ويستنجد به .
٨١٥/٤٢، ٨١٦ رد فعل أديلا وثورتها (لأن بيبى على علاقة بها هى) أديلا : الثورة على القهر والتحدى .	٦٥٥/٤٤، ٦٥٦ العامل يتقمص شخصية عشرى السترة = سبع سترات .
	٦٥٦/٤٥، ٦٥٨ القاهر والمقهور وجهاً لوجه / تضرع المقهور وتملقه للقاهر .

مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
٨١٧/٤٣ النتيجة العكسية للقهر والكبت : البنات الثلاث : أميليا ، ماجدالينا ، مارتيريو يجرين لرؤية بيبى سائراً فى الشارع . أديلا ستراه من شباكها .	٦٥٩/٤٦ القاهر يعترض على تملق المقهور له بشعر المتنبى فهو لا يجود بروحه حتى لا يختل الكون = التأله .
٨١٧/٤٤ سخط برناردا على تقسيم الميراث . ميراث أنجوستياس عن أبيها أكبر .	٦٦٠/٤٧ التملق يصل بالراكب إلى تصديق مقولة القاهر عن الشعر وأنه ليس للمتنبى .
٨١٨/٤٥ برناردا تمارس السلطة والقهر : تؤنب أنجوستياس على وضع المساحيق وغسل وجهها يوم موت الأب .	٦٦١/٤٨، ٦٦٣ عامل التذاكر = المتأله = القاهر يتحدث عن همومه وتملق أصحابه له .
٨١٨/٤٦ تمرد أنجوستياس لأنه ليس أباها . لكنه حافظ على أموالها .	٦٦٣/٤٩، ٦٦٤ تعاطف الراكب مع العامل = المقهور مع القاهر فى بكائه .
٨١٨/٤٧ برناردا لا تدعها تخرج قبل أن تزيل بنفسها المساحيق عن وجه ابنتها .	٦٦٤/٥٠ الراكب يظن أن التعاطف والتذلل قد أنقذاه ويتفاءل .
٨١٩/٤٨ لابونثيا تواجه برناردا بالتجبر فى هذا الموقف .	٦٦٥/٥١، ٦٦٨ العامل ينتهز فرصة التعاطف ليعرض قضية «قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية»
٨١٩/٤٩ إعلان السلطة وقوتها وتحكم برناردا فى بناتها .	حوار القاهر/المقهور = الإقناع بالقهر
٨١٩/٥٠، ٨٢٠ حالة الجدة المحبوسة حالة طفولية / تريد أن تتزوج =	٦٦٨/٥٢ الراكب يعود إلى الإنكار.
	٦٦٩/٥٣ دور القاهر = السلطة فى تلفيق التهم واعتراف مائة بالسرقة .

مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
رد فعل للقهر / الرغبة فى الخروج من معتقل النساء . برناردا تأمر بحبسها = حبسها رمز لحبس الجميع وقهرهن. **الفصل الثانى** ٥١/ ٨٢١ المنظر يوحى بالخضوع للقهر: غرفة بيضاء فى داخل منزل برناردا / البنات يجلسن على كراسى منخفضة يخطن الثياب وماجدالينا تطرز ومعهن لابونثيا. حالة أديلا سيئة : مستلقية على السرير / لابونثيا تحدس بأن بها شيئا / حالتها حالة الجميع إلا أنجوستياس . ٥٢/ ٨٢٢ رفض أنجوستياس للوضع : تحمد الله أنها ستخرج من هذا الجحيم. ٥٣/ ٨٢٢، ٨٢٣ حديث الحر الذى كان فى الليلة السابقة يتداعى بفتح الباب لإدخال الهواء والتخفيف من حدة الحر - يمتد إلى بقاء ببيى مع أنجوستياس فى النافذة حتى الواحدة / لابونثيا	٥٤/ ٦٧١، ٦٧٢ دور القاهر = السلطة فى التجسس على الناس لإلقاء التهم. ٥٥/ ٦٧٣، ٦٧٥ القاهر يدعو المقهور للتضحية بنفسه . ٥٦/ ٧٧٦، ٦٧٧ القاهر يعرض آلات الموت على الراكب ليختار منها واحدة . ٥٧/ ٦٧٨ القاهر يطعن ضحيته بالخنجر . ٥٨/ ٦٧٨ صمت الراوى والجمهور = انتهاء سلطة النص لتسلمنا إلى الوجه القبيح للسلطة ٥٩/ ٦٧٩ الراكب يطلب من القاهر التداول فى الأمر ويبرئ نفسه ، ويقسم أنه لم يقتل . ٦٠/ ٦٧٩ العامل = القاهر يكشف عن القاتل الحقيقى والسارق الحقيقى ويخرج بطاقته البيضاء ويريها للمقهور وهو يموت . ٦١/ ٦٨٠، ٦٨١ القاهر يستعين بالراوى = سلطة النص ، والراوى يستعين بدوره بالجمهور

مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
تؤكد ذهابة فى الرابعة صباحا .	(إشراك المقهورين) فى حمل الجثة = وتستمر سلطة النص لحث الجمهور على الفعل : الفرجة = الشهود + المشاركة فى دفن الجريمة .
٥٤/٨٢٤، ٨٢٥ حديث البنات عن أنجوستياس وما فعلته مع خطيبها عبر حديد النافذة يؤكد جو الكبت	
٥٥/٨٢٦ أميليا تراقب وصول الأم فجأة بينما تحكى لابونثيا عن علاقتها بزوجها .	
٥٦/٨٢٧، ٨٢٨ أديلا ما تزال نائمة .. هل هى مريضة؟ أم أنها لم تنم ، أم هى متعبة الجسد = تلميح إلى ما يمكن أن يكون قد حدث .	
٥٧/٨٢٨، ٨٢٩ ثورة أديلا على وضع القهر والمقهورين : أفعل بجسدى ما أشاء / ترفض الإرهاب والقهر والأسئلة التى تحدق بها .	
٥٨/٨٢٩ ثورة الجسد الذى لن يكون لأحد : تعلن أديلا أن جسدها سيكون لمن تحب .	
٥٩/٨٢٩-٨٣٠ لابونثيا تفضحها وتكشف سرها مع بيبى الرومانو ، وتسألها عن خروجها ليلا //	

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
أديلا رمز التحدى تتعرى وتفتح النافذة وتضئ النور لدى مرور بيبى . ٦٠/ ٨٣٠، ٨٣١ لابونثيا تقترح علهيا الصبر حتى تموت أختها أنجوستياس، ومن ثم تتزوج بيبى دون الخروج عن طاعة الله . ٦١/ ٨٣١ لابونثيا تقوم بدور الحارس على البنات . ٦٢/ ٨٣١، ٨٣٢ ثورة أديلا على لابونثيا وأمها والجميع = التحدى = الحب = القوة ضد الكبت والقهر . ٦٣/ ٨٣٣، ٨٣٤ حوار البنات : ماجدالينا ، أديلا ، مارتيريو حول المطرزات / الولع بالملابس الداخلية / سخرية من مارتيريو التى تطرز قميصها لتراه هى لا ليراه الزوج . حوار حول الأطفال. ٦٤/ ٨٣٤ البيت الدير كما تسميه لابونثيا . ٦٥/ ٨٣٤، ٨٣٥ عودة الرجال إلى العمل فى الثالثة / صوت أجراس	

مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
الثيران يسمع عن بعد . ٨٣٥/٦٦ حديث لابونشيا عن الحصادين والراقصة التى جاءت معهم لترقص لهم / سعادتهم بعملهم فى الحقل . ٨٣٦/٦٧ حاجةالرجال إلى الترويح عن أنفسهم / كل ذلك يغفر لهم / قهر النساء : أكبر عقاب أن يولد الإنسان امرأة / حتى العين لا يمتلكنها . ٨٣٦/٦٨ أديلا تتمنى الحصاد حتى تخرج مثل الرجال وتنسى ما يؤلمها . ٨٣٦/٦٩، ٨٣٧ كورس الرجال يغنى للفتيات / بنات برناردا يرددن الأغنية . ٨٣٧/٧٠، ٨٣٨ بنات برناردا يذهبن لرؤية الرجال من نافذة أديلا . ٨٣٨/٧١، ٨٣٩ حوار أميليا ومارتيريو حول الحر وعدم النوم وسماع أصوات فى الاسطبل فى ساعة متأخرة كل ليلة / مارتيريو تشير إلى أختها أديلا بقولها : بغلة صغيرة .	

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
٧٢/ ٨٤٠، ٨٤١ أنجوستياس تفقد صورة بيبى ، تتهم أخواتها بسرقتها .	= افتقاد البطاقة الشخصية .
٧٣/ ٨٤١- ٨٤٣ برناردا تأمر بتفتيش غرفات بناتها ، تجد الصورة بين ملاءات مارتيريو .	= تفتيش العربات
٧٤/ ٨٤٣ برناردا تضرب مارتيريو / وهذه تتحداها .	
٧٥/ ٨٤٤ جدل البنات حول الصورة وحب بيبى لهن .	
٧٦/ ٨٤٥ سلطة برناردا تحسم الموقف.	
٧٧/ ٨٤٦ حوار لابونثيا وبرناردا وتسلط برناردا .	
٧٨/ ٨٤٧ تلميحات لابونثيا بأقوال الناس / اقتراح بتزويج مارتيريو التى أخفت الصورة من إيدريكى أومانوس.	
٧٩/ ٨٤٨ طبقية برناردا : رفض تزويج بنتها من عائلة أومانوس = رفضها للبشر جميعا .	
٨٠/ ٨٤٨ مهادنة لابونثيا = المقهور	= مهادنة الراكب لعامل التذاكر

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
لبرناردا = القاهر. ٨٤٩/٨١ برناردا تحدد اختصاصات العاملين عندها : العمل والصمت. ٨٥٠/٨٢ صورة القهر والسجن : طاعة البنات للأم وانفلاتهن بمجرد تركهن . ٨٥١/٨٣ الفتى بيبى مستمر حتى الرابعة والنصف صباحا فى نافذة أخرى بعد إنهاء حديثه مع أنجوستياس فى الواحدة . ٨٥٢/٨٤ هيمنة برناردا على المنزل كله . ٨٥٣/٨٥ صراع الأختين مارتيريو وأديلا على بيبى . ٨٥٤/٨٦ لابونثيا تحكى لبرناردا عن ابنة الليبرالدا التى أنجبت طفلا دون زواج والقرية تريد أن تقتلها / برناردا مع قتلها = سلطة المجتمع . ٨٥٥/٨٧ أديلا تدافع عنها = التحرر من السلطة / بشاعة السلطة فى قتل الفتاة وصراخ أديلا للدفاع	

مسرحية«بيت برناردا ألبا»	مسرحية«مسافر ليل»
عنها وإمساكها ببطنها - تركها تهرب وصراخ برناردا بقتلها = معادل لما سيحدث لأديلا . **الفصل الثالث** ٨٥٦/٧٨ المنظر فى الفناء الداخلى لمنزل برناردا ليلا ، حيث تأكل برناردا وبناتها ، تخدمهن لابونثيا - بروديثيا وحدها ٨٥٦/٨٩، ٨٥٧ حوار بروديثيا - برناردا ، وعدم صفح زوجها عن ابنته = معادل لما سيحدث لأديلا مع أمها - برناردا تقدم رأيها المستبد . ٨٥٧/٩٠، ٨٥٨ خوسيفا من الداخل تريد الخروج بالطرق على الباب / برناردا تدارى الموقف وتأمر بصوت متسلط بربط الحصان الجامح وتركه فى الحظيرة . ٨٥٩/٩١، ٨٦١ تحكم برناردا فى أديلا حتى فى شرب الماء / الحديث عن الخاتم والفصوص التى تعنى الدموع . الموبيليا / أديلا تشكك في أن يكون الزواج خيرا .	

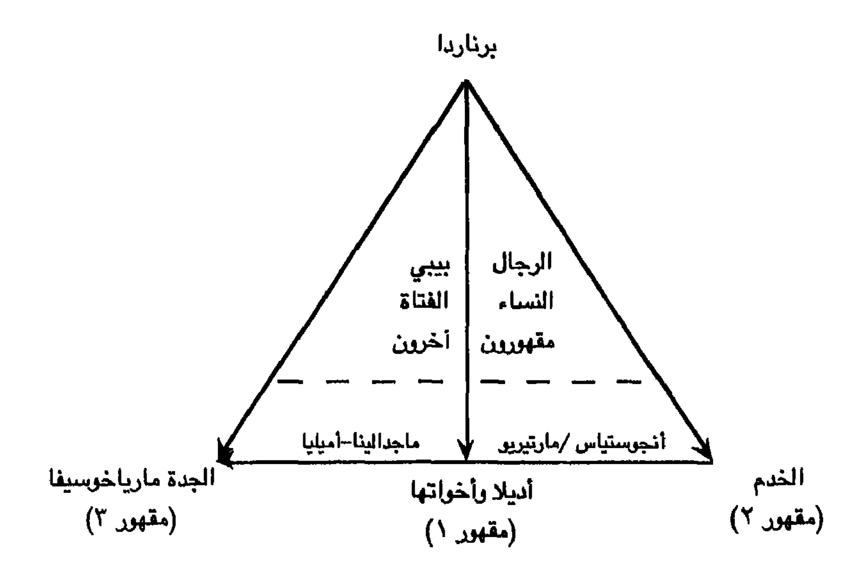
مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
٩٢/ ٨٦١، ٨٦٢ صور التسلط بإنهاء الطعام . برناردا تأمر أنجوستياس أن تسامح أختها مارتيريو = الحفاظ على المنظر العام للسلطة .	
٩٣/ ٨٦٣، ٨٦٤ شكوى أنجوستياس من غموض بيبى وإخفاء الكثير عنها ، برناردا تسمى حالتها ضعف فلا ينبغى أن تسأله عن أى شئ .	
٩٤/ ٨٦٤ ليلة مظلمة ، بيبى لن يأتى لأنه ذهب مع أمه إلى العاصمة / برناردا تستعد للنوم مبكرا / مارتيريو تلمح إلى ما يحدث فى الظلام / الحصان الهائج = الشهوة الهائجة عند أديلا .	
٩٥/ ٨٦٥، ٨٦٦ رومانسية أديلا وحب النجوم والحرية والانطلاق تسأل أمها عما يقال عن النجوم عندما تتحرك = حب الحركة = حب الحرية = التمرد على السلطة .	
٩٦/ ٨٦٦ أديلا ترغب فى السهر لتستمتع ببرودة الجو فى الحقول	

مسرحية «بيت برناردا ألبا»	مسرحية «مسافر ليل»
وجمال الليلة البديعة = تمهيد للحدث الزلزال .	
٨٦٧/٩٧ مارتيريو تشكك فى سفر بيبى ناظرة إلى أديلا .	
٨٦٧/٩٨ برناردا = السلطة تؤكد مراقبتها للبيت ونظريتها السلطوية لم يحدث أى شئ فى البيت .	
٨٦٧/٩٩ لابونثيا تؤكد عكس ذلك : لا يحدث شئ فى الخارج ، ولكن من يعرف أو يراقب ما بداخلهن.	
٨٦٨/١٠٠، ٨٦٩ برناردا تؤكد أن مراقبتها وسلطتها تسكت ألسنة الناس فلا يستطيعون أن يقولوا شيئا .	
٨٦٩/١٠١ برناردا تنام ملء جفونها الليلة لأن الشاب لن يأتى / لابونثيا تعلق بأن الإنسان يدير ظهره للبحر لعدم قدرته عليه .	
٨٧٠/١٠٢ تعليق الخدم يؤكد أن أديلا أغرته وأن مارتيريو تحبه : هن نساء بلا رجل .	
٨٧٠/١٠٣ نباح الكلاب = يعادل وصول بيبى / أديلا تدخل منكوشة الشعر لتشرب ماء /	

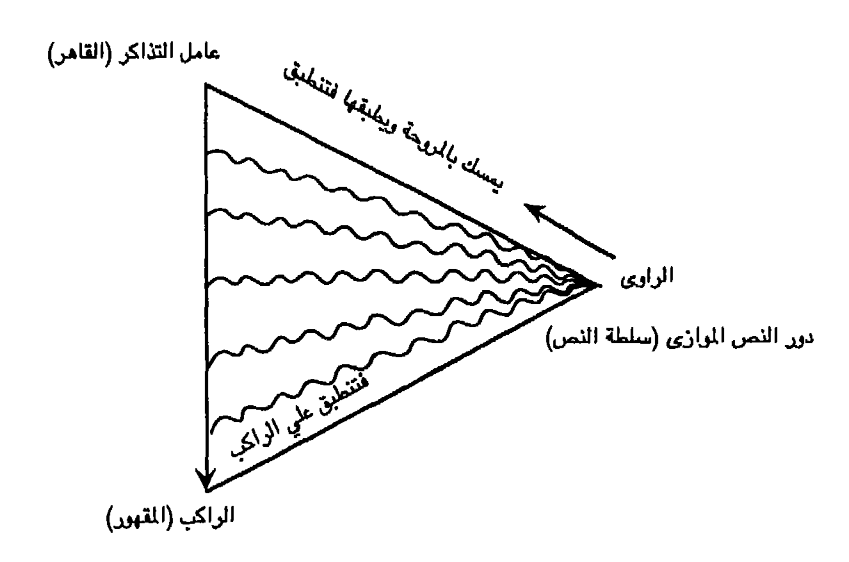
تدعي أن الظمأ أيقظها = معادل الظمأ الجنسى = الظمأ إلى الحرية . ٨٧١/١٠٤، ٨٧٤ فراغ المسرح المظلم يملؤه نباح الكلاب وصوت الجدة ماريا خوسيفا التى تخرج وتتغنى بطفلها (الماعز التى بين ذراعيها) . ٨٧٤/١٠٥ حوار مارتيريو مع الجدة يكشف أنها ليست مجنونة / وأن ماحدث لها هو نتيجة لقهر السلطة برناردا (الجدة تعرف أن ما معها ماعز وليس طفلا) . ٨٧٥/١٠٦ ظهور أديلا منكوشة الشعر وحوارها مع مارتيريو = مواجهة حول بيبى . ٨٧٦/١٠٧، ٨٧٧ أديلا تتحدى السجن والسجان والقهر والقاهر – تصارح الأختين حول حبهما له / غيرة مارتيريو من حبه لأديلا / أديلا تعلن امتلاكها له وعدم احتمالها لسجن أمها بعد أن ذاقت طعم فمه / ستذهب إلى منزل يزورها فيه بعد زواجه من أختها الكبرى .	

١٠٨/٨٧٨، ٨٧٩ بيبى يصفر وأديلا تحاول الخروج بعد صراع مع أختها ، مارتيريو تنادى على أمها وتفضحها أمامها / برناردا تسب أديلا .	
١٠٩/٨٧٩ أديلا تواجه أمها وتكسر عكازها وتعلن أنه لا أحد يأمر فيها إلا بيبى / = المقهور يواجه القاهر بقوة .	
١١٠/٨٧٩ أديلا تعلن أنها امرأته .	
١١١/ ٨٨٠ برناردا تطلق النار فى الهواء وتعلن مقتل بيبى الرومانو كذبا .	
١١٢/ ٨٨٠ برناردا وماجدالينا تلعنان أديلا .	
١١٣/ ٨٨٠ أديلا تشنق نفسها فى حجرتها ، وبرناردا لا تريد الفضيحة .	
١١٤/٨٨١ برناردا تعلن أن ابنتها ماتت عذراء وتلبسها ثياب الأميرات .	= نفس ما فعله عامل التذاكر حين طلب من الرواى أن يحمل معه جثة الراكب .
١١٥/٨٨١ استمرار صوت القهر حتى النهاية : «لقد ماتت عذراء .. صمتاً ، قلت .. صمتاً ».	

الشكل رقم (٣)
«سلطة القهر عند برناردا»
«نص السلطة»



الشكل رقم (٤)
«سلطة القهر فى «مسافر ليل»
«سلطة النص»



١- العـنوان

يتجه التحليل السيميّ فى العنوان إلى استخراج الدلالة الكلية للنص المسرحي والمقاصد الفيمنولوجية فى تركيب الألفاظ فى العنوان ، فلو نظرنا إلى المسرحية الأولى لوجدنا أن أول لفظ فى العنوان هو «بيت» بما فى البيت من استقرار وهدوء أسرى - أو نقيضه إلى أن يتحدد ذلك - وما فيه من حدود مكانية تتيح عزل الظاهرة عما يحيط بها ، ما قد يوحى بالأمن والأمان وسير الأمور على ما يرام أو مالايرام فى داخل هذا الفضاء المنعزل - ويفاجأ المرء أن هذا البيت ليس بيتاً عاديا، أو مجهّلا - أىّ بيت - وإنما معرف بالإضافة إلى اسم شخصية ، وأن هذه الشخصية هى امرأة . والإضافة هنا توحي بالملكية لأنها من باب إضافة الشئ إلى صاحبه أو مالكه ، وبهذه الملكية تشع إيحاءات كثيرة بالملكية الفردية . وما يتبعها من حرية المالك فى التصرف فى ممتلكاته وتوجيهها على رغباته وأهوائه ، وهو الأمر الذى يشرف بنا على حدود السلطة ، وهو ما سنراه متمثلا فى برناردا التى تخلق لنا هذا النص ليكون نص السلطة ، والسلطة لابد أن يتبعها القهر . والبيت فى العنوان يؤشر إلى بنية واقعية يؤكدها تنبيه الشاعر إلى أن «هذه الفصول الثلاثة تهدف إلى تقديم عمل تسجيلى فوتوغرافى» (٣-/٧٨٩) .

أما عنوان المسرحية الثانية «مسافر» فيعطى دلالة عكسية مخالفة لسابقتها ، فإذا كان البيت دالاً على الاستقرار والهدوء أو حتى الهدوء الظاهرى ، وإذا كان محدودا بحدود مكانية تعزله عن العالم ؛ فإن «مسافر» فى الثانية بما فيها من دلالات الارتحال والقلق غير محدود بفضاء معين . ثم تأتى الإضافة هنا - أعنى إضافة المسافر إلى الليل - لا لتحدد وإنما لتزيد من اتساع هذه الفضاءات وغموضها ؛ فالليل بما فيه من ظلام وخوف ورعب ومتاهات ومفازات يصبح الموجه لهذا المسافر والممسك بدفته ، والمتحكم المتسلط فى كل شئ ، وكما انقلبت دلالة الأصوات والتراكيب تنقلب العلامات السيمية بحيث تصبح العلامة الكبرى هنا عكس العلامة الكبرى فى المسرحية الأولى . فإذا كانت تلك العلامة الكبرى هناك هى فى «نص السلطة» الذى تحركه برناردا فى بنية واقعية ، فإن العلامة هنا تكمن فى «سلطة النص» المتحرك عبر الليل بما فى الليل من إيهام وغموض فى

بنية رمزية ، يؤكدها تذييل الشاعر فى نهاية المسرحية ، الذى ينبه فيه إلى إخراج المسرحية فى إطار الفارْس = الهروب من الواقع = تأكيد البنية الرمزية . (-٣/٦٨٥) .

٢- الفضاء

إذا كان الفضاء المسرحى مرتبطا بوصف المشاهد وعدد الفصول ، وإذا كان ذلك كله مرتبطا ببنية كل مسرحية ، فلا شك أن المسرحية ذات البنية الواقعية ستختلف عن نظيرتها ذات البنية الرمزية . أما الأولى فتقوم على النظام الأرسطى بفصولها الثلاثة وبنيتها الواقعية التى تهدف إلى التصوير الفوتوغرافى كما أعلن صاحبها (-٣/٧٨٩) ولابد أن تقدم وصفا للمشهد فى كل فصل ، ويأتى وصف المشهد فى الفصل الأول بتفاصيله التى تجعل صورة المنزل معادلاً لصورة السجن + الحزن المفروض والحداد لمدة ثمانى سنوات = تكملة مشهد القهر . (-٤/٧٨٩) حتى وإن كان المنظر موحياً بالاستقرار والهدوء :

«حجرة بيضاء شديدة البياض فى داخل بيت برناردا ذات جدران سميكة . أبواب على شكل أقواس ذات ستائر من الجوت فى نهايتها كرات وأهداب . كراسى من القش . لوحات خيالية لحوريات وملوك أسطوريين . الوقت فى الصيف . صمت عظيم ظليل يمتد عبر الخشبة . عند رفع الستار يرى المسرح خاليا . تسمع دقات الأجراس ..» (p. 789) .

فإذ كان القهر هنا متمثلاً فى الحر والصمت الذى يخيم على خشبة المسرح وفى خلو الفضاء المسرحى من البشر بحيث لا يسمع فيه صوت إلا دقات الأجراس التى تعادل جنازة الميت = الحزن = القهر (١/٧٨٩) ، فإن المنظر فى الفصل الثانى يوحى بالخضوع للقهر رغم أن المكان يكاد يكون نفس المكان ، إذ يدور فى غرفة بيضاء فى داخل منزل برناردا ، ونرى البنات جالسات على كراسى منخفضة يخطن الثياب ، وماجدالينا تقوم بالتطريز ، ومعهن لابونثيا ، ويضاف إلى ذلك سرير تستلقى عليه أديلا فى حالة سيئة بينما تحدس لابونثيا بأن بها شيئا. (٥١/٨٢١) .

أما المنظر فى الفصل الثالث فيدور فى الفناء الداخلى لمنزل برناردا ليلا ، حيث تأكل برناردا وبناتها وتقوم لابونثيا على خدمتهن ، بينما تجلس بروديـنثيا وحدها . (٨٥٦/٧٨) .

كل هذه المناظر محكومة بجدران البيت الأربعة لا تتعداها مما يؤكد الفضاء المغلق الذى سجنت فيه برناردا بناتها بحيث لا يتنفسْنَ إلا هواء فاسداً مسمما بسيطرتها ، ولذلك تنفسح لهن فضاءات خيالية أو متخيلة عبر النافذة التى يظل فيها بيبى ساهراً حتى الواحدة ثم يكمل سهره فى نافذة أخرى من البيت مع أخت أخرى من الأخوات ، أو فى فضاء حظيرة الخيول أو الإسطبل حيث كان اللقاء المتخيَّل حدوثه بين أديلا وبيبى ، وكلها فضاءات لا تتعدى حدود البيت أيضا ، ولايستثنى من ذلك إلا فضاء متخيل بسماع أصوات الحصادين وهم يغنون ، وعودة الرجال إلى العمل وصوت أجراس الثيران الذى يسمع عن بعد (٦٥/ ٨٣٤، ٨٣٥) ، ويأتى ذلك فى متتاليات تفسح الفضاء بقوة التخيل إلى الخارج بواسطة حديث لابونثيا عن الحصادين والراقصة التى جاءت معهم لترقص لهم ، وعن سعادتهم بعملهم فى الحقل . (٨٣٥/٦٦) . وكذلك الحديث عن كورس الرجال الذى يغنى للفتيات ، وبنات برناردا يرددن الأغنية (٦٩/ ٨٣٦، ٨٣٧) ، ثم ذهاب بنات برناردا لرؤية الرجال من نافذة أديلا . (٧٠/ ٨٣٧، ٨٣٨) . وهكذا فإن حدود البيت الدير كما تسميه لابونثيا (٦٤/ ٨٣٤) تنكسر عن طريق التخيل والحديث أو عن طريق الرؤية البصرية .

أما المسرحية الثانية فوصف المشهد فيها بسيط جداً : «عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها» (٦١٥/٤) ، وهو مشهد لا يتغير فى هذه البنية الرمزية ذات الفصل الواحد . ورغم بساطة المشهد فهى بنية متحركة وإن تشابهت مع الأولى فى البيت / العربة فى الحدود التى تحدها ، لكنهما بنيتان متضادتان : البيت ↔ العربة ، السكون ↔ الحركة ، لأنها عربة قطار = معادل السفر والترحال الدائم ، تندفع = السرعة ، فى طريقها = تحديد الطريق الذى لا رجعة فيه وحتمية الاتجاه إلى المقصد النهائى من المسرحية ، على صوت موسيقاها = النهج الذى حدد لها أو نغمها الذى تعزفه دون أن يفلت منه أحد .

وإذا أضفنا إلى ذلك كله الليل كان المعادل هو القهر ، ولكنه قهر يقوم به النص الشعرى فى مسرحية أطلق عليها صاحبها «كوميديا سوداء» ، فهى سلطة النص التى تمارس القهر عن طريق بنية ثلاثية تتحدد فيها المواقع قهراً كالتالى :

موقع الراوى وصفته وهيئته ولا مبالاته فى ركن العربة = الجمهور المتفرج اللامبالى = قاهر ٢ + مقهور ٢ . (٦١٧/١) فهو مقهور لوضعه على الهامش ولعدم استطاعته فعل شئ ، وهو قاهر لأنه يقوم بدور النص الموازى الذى يمارس قهره على المقهور ١ .

ثم يأتى موقع المسافر – رمزيته = المقهور ١ ، نموذج للإنسان بلا أبعاد (٦١٧/٢) ليتناص مع شعر صلاح عبد الصبور الغنائى = مع الذات الفردية رمز الجماعة : «أنا الذى أحيا بلا أبعاد» .

ثم يأتى عامل التذاكر بصفته «عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة» = القهر (٦١٧/٣) .

٣- الزمان

لا يمكن عزل الزمان بصفة عامة عن مكونات الفضاء المسرحى ، ففى المسرحية الأولى تتحدد عدة أزمنة : الزمن الطبيعى حيث تتراوح الفصول بين الليل والنهار ، ويقوم الصباح مع دقات أجراس الكنيسة بإعلان موت شخص ، ويتداخل فى هذا الزمن الطبيعى الزمن الميتيورولوجى حيث الوقت فى الصيف وهو ما يستمر فى الفصل الثانى مع تغير عناصر الفضاء ، ويتداعى الحديث عن الحر بفتح الباب لإدخال الهواء والتخفيف من حدته ، ويستمر الحر كالليلة السابقة . ويتحدد الزمان الطبيعى بالليل فى الفصل الثالث حيث تدور أحداثه ليلاً تمهيدا لوقوع الكارثة . أما زمن النص فهو وقت الحصاد فى الصيف ، ولا يتعدى الزمن الكرونولوجى الذى نشاهده فى المسرحية عدة أيام قلائل من صيف شديد الحر بالرغم من فرض برناردا الحداد على بناتها لمدة ثمانى سنوات فى مستهل المسرحية (٨٠١/٢٤) ، مما يؤكد أن جبروت القهر قد فشل ، وسرعان ما تهاوى ولم يستمر طويلا . ورغم أن الزمن الكرونولوجى غير محدد بحدود تاريخية إلا أنه

يتجلى فى زمنية النص بثلاثة أيام تتفق مع ثلاث ساعات هى زمن العرض وثلاثة فصول هى بنية المسرحية الواقعية .

أما المسرحية الثانية ذات البنية الرمزية فمدتها الزمنية محددة كرونولوجيا بساعات قلائل هى مدة زمن العرض وزمن النص ، ومتسعة جدا فى رمزية الزمن الطبيعى : الليل الذى يجثم على صدر البطل مما يجعل مدة سجنه فى القطار منذ إلقاء التهمة عليه حتى قتله وإن كانت ساعة فإنها لا نهائية فقد تمتد إلى ساعات أو أيام أو شهور أو سنوات . وبهذا اللاتحدد يعطى زمن النص كثافة وثقلا ووطأة على زمن العرض القصير ، بحيث يخرج المشاهد وهو فى ليل لا ينتهى وعربة لا يعرف إلى أين تسير ، ولكنه دون شك عرف أنه لابد أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ويضحى بنفسه ، كما ضحى المسافر لتخليص البشرية .

٤- نص السلطة، وبنية القهر

لو أننا عاودنا النظر فى الشكل (١) لوجدنا فى إطاره الخارجى ذى الخطوط المتصلة ما يلى :

١- بنية القهر = نص السلطة

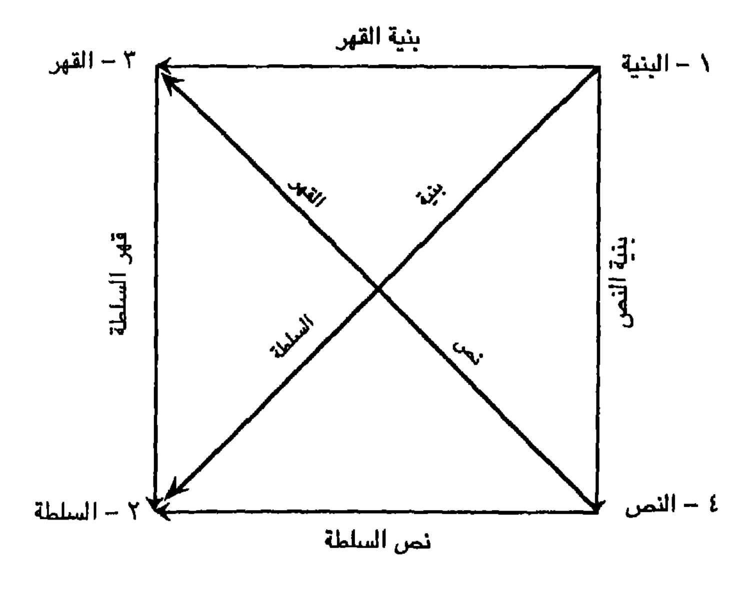
٢- بنية النص = قهر السلطة

٣- بنية السلطة = نص القهر

وفيما يلى نعيد إنتاج الإطار الخارجى فقط لهذا المربع :



الشكل رقم (٥)



لوتأملنا المربع السابق لوجدنا أنّ ثلاثة أسهم تنطلق من «البنية» وهى نقطة الارتكاز الأولى التى ندرسها ، وأن ثلاثة أسهم تصل إلى «السلطة» دون أن ينطلق منها شئ ، فهى نقطة الارتكاز الثانية ، وإذا كانت «البنية» هى المنطلق الذى لا تعود إليه الأسهم فإن «السلطة» هى نقطة الوصول التى لا يصدر عنها شئ ، بمعنى أن كل شئ يتجمع فيها ، فهى نقطة الارتكاز الثانية ، إذ الحديث عن «بنية السلطة». ونلاحظ أيضا أن سهمين يصلان إلى «القهر» فهو نقطة الارتكاز الثالثة ،

ويصل سهم واحد إلى «النص» فيتخذ الرقم الرابع فى الترتيب .

وبالعودة إلى التوازيات المطروحة سنجد أن «بنية القهر» التى نتناولها بالبحث قد تمثلت فى «نص السلطة» ، وأن «بنية النص» الذى ندرسه تعبر عن «قهر السلطة» ، وأن «بنية السلطة» تتمثل فى «نص القهر» .

ودون اللعب بهذه العبارات سنحلل مسرحية لوركا : «بيت برناردا ألبا» ، التى وجدنا هذه الفكرة تنطبق عليها تماما ، فهى «نص السلطة» الذى تتمثل فيه «بنية القهر» على عكس مسرحية صلاح عبد الصبور كما سوف نرى فيما بعد .

يتمثل نص السلطة فى التركيز الديكتاتورى لجميع السلطات فى شخص برناردا ، ولو عدنا إلى الشكل رقم (٣) لوجدناها تتربع على عرش «نص السلطة» فى قمة المثلث ، وتدلى قدميها أو أقدامها المتعددة فوق رؤوس من حولها من المقهورين جميعا ، ويصل السهم العمودى المباشر على رأس ابنتها الصغرى أديلا وأخواتها المقهورات جميعا : أنجوستياس ، مارتيريو ، ماجدالينا ، أميليا ، ونرمز لهن جميعا بـ «المقهور ١» ، وينزل السهم الأيسر على رأس الخدم فيمثلن جميعهن (إذ لا يوجد فى بيتها خدم من الرجال أو أى رجال) «المقهور ٢» بينما يهبط السهم الثالث إلى الجدة ماريا خوسيفا التى حبستها ابنتها برناردا واتهمتها بالجنون ، وفى داخل المثلث رجال مثل بيبى الذى نسمع عنه فقط ، ونساء كالفتاة التى طلبت برناردا أن يرجمها الناس حتى الموت ، وهم مقهورون آخرون يمثلون المقهور رقم (٤) . بهذا تكتمل السلطة فى بطشها وقهرها لكل من هم فى قاعدة المثلث .

وتكشف لنا «بنية القهر» عن «نص السلطة» منذ البداية حيث صورة المنزل والحداد المفروض عليه تهيئ السجن الذى تعيش فيه النساء ، وتكشف الشريحة (٧٩٠/١) عن قهر برناردا للخدم = مقهور ٢ فى مستهل المسرحية بينما تعرض الشريحة التالية (٧٩٠/٢) للمقهور ٢ (لابونثيا) وهى تصب اللعنات على برناردا بسبب حرمانها للخدم من الطعام . أما الشريحة (٧٩٠/٣) فنسمع فيها صوت المقهور ٣ الجدة ماريا خوسيفا وقد حبستها ابنتها برناردا ، وأمرت الخدم وبناتها بتشديد حبسها ، وهو ما يعادل أن مقهور ١ و ٢ يمارسان القهر على مقهور ٣ ، وهو ما يقدم بنية نص القهر الواقعى .

وتقدم لنا الشرائح (٤/٧٩١) و(٥/٧٩١) و(٦/٧٩٢) و(٧/٧٩٢) صورة القاهر من وجهة نظر المقهور بدءاً من وصف الخدم برناردا بالطاغية على كل من حولها ، ومروراً بالحديث عن كراهية أهل زوجها لها وهو الذى يمكن أن يكون المقهور ٤ ، وعزلة برناردا التى لا تريد أن يراها أهلها فى تسلطها ، وحديث لابونثيا عن سوء عشرتها وصب اللعنات عليها بسبب استعباد برناردا لها حيث جعلت منها كلبا ينبح عندما يطلب منه ، وانتهاء برغبة المقهور فى الانتقام من القاهر ، وتقدم لابونثيا صورة تفصيلية للانتقام الذى تحلم به (٧/٧٩٢) :

«فى ذلك اليوم سوف أحبسها فى حجرة وأظل أبصق فى وجهها عاما كاملا. وأقول لها : «برناردا ، خذى من أجل هذا ، ومن أجل ذلك ، ومن أجل غيره» حتى تصبح كالضب الذى سحقه الأطفال ، فهى كالسحلية هى وكل أقاربها» .

وتتجلى صور القهر الاجتماعي والطبقى فى حوار الخادمة والشحاذة حول بقايا الطعام (ش١٠/٧٩٤) ، وفى انتهاك السادة لأعراض الخدم (١١/٧٩٤، ٧٩٥) ، وفى الخوف الذى يمثل قهر المجتمع حين تغير الخادمة من لهجتها وتمدح سيدها المتوفى أمام النساء (١٢/٧٩٥) ، ويتجسد القهر شخصا فى برناردا وانعدام مشاعرها ومعاملتها السيئة للخدم ، وتشبيهها للفقراء بالحيوانات (١٣، ١٤/٧٩٥) ، (١٥/٧٩٥) ، وتسلطها بالفعل لا القول وفى الحوار بينها وبين النساء (١٦/٧٩٥) ، وتمارس تسلطها على الرجال وتأمرهم بأن يخرجوا من حيث دخلوا حتى لا يمروا على بناتها .

ومن صور القهر الذى تمارسه برناردا على بناتها القهر الجنسى ، فعندما يدور الحديث عن بيبى الرومانو تنكر أن تكون ابنتها أنجوستياس قد رأته حين أكدت البنت وجوده مع الرجال ، وتقلب الحقائق ، فلم يكن بيبى الذى كان موجودا وإنما شخص آخر ، فالنساء يجب ألا ينظرن إلى رجل غير القسيس (١٧/٧٩٧) . وتمارس تسلطها فى قيادة النساء فى الدعاء .. وهن يرددن خلفها كما لو كان ذلك مشهد القهر أو ترانيم القهر (١٩/٧٩٨، ٧٩٩) . ويبدو سوء ظنها بالنساء جميعا فبينما خرجن وهن يدعين لها تدعو هى عليهن ، بل تلعن القرية كلها وسكانها

وماءها المسمم (٢١، ٨٠٠/٢٢) . ويتجلى القهر فى أشد صوره حين تفرض الحداد على بناتها لمدة ثمانى سنوات لا يغادرن فيها المنزل ولا يرين أحدا = السجن المظلم والبعد عن الحياة ، بل يصل بها الأمر إلى أن تفرض الحداد حتى فى لون المروحة ، إذ ينبغى أن تكون سوداء ، وتزجر ابنتها أديلا التى أعطتها مروحة ذات أزهار حمراء وخضراء = التحرر والتفتح على الحياة (٨٠٠/٢٣) و (٨٠١/٢٤) .

ولكن هذا القهر لابد أن يواجه بالاحتجاج والثورة والغضب من قبل المقهورين فيحتدم الصراع فى ثنائية القاهر / المقهور ، برناردا من جانب وكل المقهورين الذين أشرنا إليهم من جانب آخر ، فعندما تفرض السجن على البنات والحداد الطويل تحتج ماجدالينا على هذا السجن والقهر ، ويتصادف احتجاجها مع ثورة الجدة ماريا خوسيفا على نفس القهر حيث تريد الخروج ، عندئذ يتحول المقهور ٢ الخادم إلى قاهر على المقهور ٣ الجدة فتكبلها وتغلق فمها ، وهو ما يعادل قولهم «عبد المأمور» : مقهور ٢ ——يقهر——> مقهور ٣ . (٨٠١/٢٥ ، ٨٠٢/٢٦) .

وتتجلى قسوة القاهر ومدى الكبت الجنسى الذى تتعرض له البنات حين تشير أديلا إلى أنجوستياس التى تنظر إلى الرجال خلف حديد البوابة فنثور برناردا وتناديها ، ثم تستجوب أديلا وتضربها وتطرد الجميع (٨٠٣/٢٨ ، ٨٠٤/٢٩) .

ويكشف حديث البنات عن قهر برناردا لهن من الناحية الجنسية فأميليا يتساوى عندها الزواج من عدمه ، ومارتيرو وعقدة الرجال والخوف منهم ، وماجدالينا واللامبالاة وعدم اهتمامها بنفسها ، وأديلا ترتدى فستانها الأخضر الجديد الذى أعدته لعيد ميلادها أمام الدجاج ، وتتحدث مع الدجاجات . وتأتى الدعوة إلى صبغ الفستان بالسواد أو التخلص منه بإهدائه إلى أنجوستياس للزواج من بيبى تأكيداً للقهر (٨٠٨/٣٤ ، ٨٠٩/٣٦ ، ٨١١/٣٧ ، ٨١١/٣٨ ، ٨١٢/٣٩ - ٨١٣ ، ٨١٤/٤٠ - ٨١٥ ، ٨١٥/٤١) . وتكون نتيجة القهر والكبت الجنسى نتيجة عكسية فيأتى رد فعل أديلا وثورتها لأن بيبى على علاقة بها هى (٨١٥/٤٢ ، ٨١٦) ، وتجرى البنات الثلاث : أميليا ، ماجدالينا ، مارتيريو لرؤية

بيبى سائراً فى الشارع ، أما أديلا فستراه من نافذتها . (٨١٧/٤٣) .

وفى موضع آخر نرى برناردا تمارس السلطة والقهر حين تؤنب ابنتها أنجوستياس على وضع المساحيق وغسل وجهها يوم موت الأب . (٨١٨/٤٥) . ويستدعى هذا علاقة عكسية ، علاقة شد وجذب ومقاومة بل وتمرد من المقهور أنجوستياس لأنه ليس أباها (٨١٨/٤٦) ، لكن برناردا لا تدعها تخرج قبل أن تزيل بنفسها المساحيق عن وجه ابنتها (٨١٨/٤٧) . وحينما يتدخل مقهور ٢ لابونثيا لمساعدة مقهور آخر أى لتواجه برناردا بالتجبر فى هذا الموقف يمسك القاهر بزمام الأمور وتعلن برناردا سلطتها وقوتها وتحكمها فى بناتها . (٤٨ ، ٤٩/ ٨١٩) . ويأتى منظر الجدة المحبوسة فى ختام الفصل الأول ، وهى تريد أن تتزوج = رد فعل للقهر = الرغبة فى الخروج من معتقل النساء ، فتأمر برناردا بحبسها ، وهو ما يعادل رمزيا حبس الجميع وقهرهن (٨١٩/٥٠، ٨٢٠) .

ويستهل الفصل الثانى بمنظر يوحى بالخضوع للقهر ، بينما حقيقة الأمر هى انفلات جميع النساء وثورتهن على هذا الكبت الجنسى ، فأنجوستياس تحمد الله أنها ستخرج من هذا الجحيم (٨٢٢/٥٢) ، وحديث البنات عما فعلته مع خطيبها عبر حديد النافذة حيث بقى معها حتى الواحدة ، ولابونثيا تؤكد بقاءه أكثر من ذلك وذهابه فى الرابعة صباحا (٨٢٢/٥٣، ٨٢٣) . ولابونثيا تحكى عن علاقتها بزوجها بينما تراقب أميليا الطريق حتى لا تصل الأم فجأة (٨٢٦/٥٥) . وتبدأ تلميحاتهن حول أديلا التى ما تزال مستلقية ، هى هى مريضة أم أنها لم تنم ، أم هى متعبة الجسد . (٨٢٧/٥٦، ٨٢٨) . ويأتى رد أديلا فى ثورة عارمة على وضع القهر والمقهورين : «أفعل بجسدى ما أشاء» . وترفض الإرهاب والقهر والأسئلة التى تحاصرها (٨٢٨/٥٧، ٨٢٩) ، وفى ثورة الجسد الذى لن يكون لأحد تعلن أديلا أن جسدها سيكون لمن تحب ، فتفضحها لابونثيا وتكشف سرها مع بيبى الرومانو ، وتسألها عن خروجها ليلا ، فتبدو أديلا رمزا للتمرد والتحدى حيث تتعرى وتفتح النافذة وتضئ النور لدى مرور بيبى . (٥٨، ٨٢٩/٥٩ – ٨٣٠) . بهذا تنتهك كل القوانين والأعراف التى وضعتها ديكتاتورية السلطة المركزة فى برناردا ، وتثور أديلا ثورة عارمة على لابونثيا وأمها والجميع حيث التحدى =

الحب = القوة ضد الكبت والقهر (٢٦/٨٣١، ٨٣٢) . ويكشف حوارالنساء حول المطرزات والولع بالملابس الداخلية ، والسخرية من مارتيريو التى تطرز قميصها لتراه هى لا ليراه زوج ، والحوار حول الأطفال ، والبيت الدير كما تسميه لابونثيا ، والحديث عن الحصادين والراقصة ، والرجال الذين لا يعرفون الكبت ، والأغانى التى يرددها الحصادون ، وبنات برناردا يريدهم من النافذة ويرددن نفس الأغنية ، وحوار أميليا ومارتيريو حول الحر وعدم النوم وسماع أصوات فى الاصطبل فى ساعة متأخرة كل ليلة ، فى إشارة إلى أديلا بقول مارتيريو : بغلة صغيرة ، كل ذلك يكشف عن مدى الكبت الجنسى والرغبات التى تخرج فى صور شتى ربما وصلت إلى أن تكون مدمرة (٣٦ - ٧١/ ٨٣٠ - ٨٤٠) .

وتظل علاقة القاهر / المقهور : الأم / البنات فى مد وجزر ، حيث يأتى حدث يرفع من حدتها حين تفقد أنجوستياس صورة بيبى وتتهم أخواتها بسرقتها فتأمر الأم بتفتيش غرفات بناتها وتجد الصورة بين ملاءات مارتيريو ، وتنهال برناردا ضربا على مارتيريو بينما هذه تتحداها (٧٢ - ٧٤/ ٨٤٠ - ٨٤٣) . ويدور حوار بين لابونثيا وبرناردا ترى فيه الخادم تزويج مارتيريو التى أخفت الصورة من إيذريكى أومانوس فتظهر طبقية برناردا ورفضها تزويج ابنتها من عائلة أومانوس ، ولا يخفى ما فى اسم هذه العائلة من دلالة على الإنسانية ، مما يعنى رفض برناردا للبشرية جميعا ، وتضطر الخادم إلى مهادنة برناردا = المقهور يهادن القاهر ، وتزيد برناردا فى طغيانها فتحدد اختصاصات العاملين عندها : العمل والصمت ، وهى صورة القهر والسجن الذى يضم البنات اللائى يفلتن بمجرد تركهن ، فبينما يستمر الفتى بيبى فى نافذة أخرى حتى الرابعة والنصف صباحا بعد إنهاء حديثه مع أنجوستياس فى الواحدة تدعى برناردا هيمنتها على البيت كله، وتتصارع الأختان مارتيريو وأديلا على بيبى . (٧٧ - ٨٥/ ٨٤٦ - ٨٥٣) .

وحينما تحكى لابونثيا لبرناردا عن ابنة الليبرالدا التى أنجبت طفلا دون زواج ، والقرية تريد أن تقتلها تقف برناردا مع قتلها = سلطة المجتمع = سلطة القهر (٨٦/٨٥٤) بينما تدافع أديلا عنها = التحرر من السلطة ، وتتبدى بشاعة السلطة فى قتل الفتاة وصراخ أديلا للدفاع عنها وإمساكها ببطنها ورأيها فى تركها

تهرب وصراخ برناردا بقتلها = معادلاً لما سيحدث لأديلا فى الفصل الثالث .

يبدأ الفصل الثالث بمنظر الفناء الداخلى للمنزل ليلا حيث تأكل برناردا وبناتها بينما جلست بروديثيا وحدها ليدور حوار بينها وبين برناردا عن عدم صفح زوجها عن ابنته فى معادل يمهد لما سيحدث لأديلا مع أمها ، حيث تقدم برناردا رأيها المستبد ، وفى محافظتها على المظهر تأمر برناردا بصوت متسلط بربط الحصان الجامح فى الحظيرة بينما تسمع طرقات من الداخل على الباب حيث تريد الجدة الخروج ، وتواصل تحكمها فى المظهر فى طريقة الطعام والشراب وإنهاء الطعام ، وتأمر أنجوستياس أن تسامح أختها مارتيريو = الحفاظ على المظهر العام للسلطة (٧٨ - ٩٢ / ٨٥٦ - ٨٦٢) .

ويقوم الزمان الطبيعى = الليلة المظلمة فى تطوير الحدث حيث تستعد برناردا للنوم مبكرا فبيبى لن يأتى لأنه ذهب مع أمه إلى العاصمة ، وتلمح مارتيريو إلى ما سيحدث تحت جنح الظلام ، ويأتى ذكر الحصان الهائج فى معادل للشهوة الهائجة عند أديلا (٩٤/٨٦٤) . وتتجلى رومانسية أديلا حين تسأل أمها عما يقال عن النجوم عندما تتحرك = حب الحركة = حب الحرية = التمرد على السلطة (٩٥/٨٦٥ - ٨٦٦) ، وأديلا ترغب فى السهر لتستمع ببرودة الجو فى الحقول وجمال الليلة البديعة = تمهيد للحدث الزلزال . (٩٦/٨٦٦) . وبينما تشكك مارتيريو فى سفر بيبى ناظرة إلى أديلا تؤكد برناردا مراقبتها للبيت ونظريتها السلطوية : لم يحدث شئ فى هذا البيت . لكن لابونثيا ترى عكس ذلك : لا يحدث شئ فى الخارج ، ولكن من يعرف أو يراقب دواخلهن ؟ وبينما تؤكد برناردا أن مراقبتها وسلطتها تخرس ألسنة الناس ، وتنام ملء جفونها لأن الشاب لن يأتى تعلق الخادم بأن الإنسان يدير ظهره للبحر لعدم قدرته عليه . (٩٧ - ١٠١ / ٨٦٧- ٨٦٩) .

ويأتى تعليق الخدم ليؤكد صورة الكبت الجنسى حيث يقلن إن أديلا أغرته وإن مارتيريو تحبه : «هن نساء بلا رجل» . ويأتى نباح الكلاب معادلا لوصول بيبى والإعلان عنه ، وتدخل أديلا منكوشة الشعر لتشرب ماء ، وتدعى أن الظمأ يقتلها = معادل الظمأ الجنسى = الظمأ إلى الحرية . (١٠٢ ، ١٠٣/ ٨٧٠) .

فراغ المسرح المظلم يملؤه نباح الكلاب وصوت الجدة ماريا خوسيفا التى تتغنى بالماعز التى بين ذراعيها كما لو كانت طفلا . (١٠٤/٨٧١ - ٨٧٤) . ويكشف حوار مارتيريو مع الجدة أنها ليست مجنونة وأن ما حدث لها هو نتيجة لقهر السلطة = برناردا (الجدة تعرف أن ما معها ماعز وليس طفلا) . (١٠٥/٨٧٤).

وتأتى لحظة التحدى الكبرى ، حيث تتحدى أديلا السجن والسجان والقهر والقاهر ، وتتصارح الأختان حول حبهما له ، وتعلن أديلا امتلاكها له وعدم احتمالها لسجن أمها بعد أن ذاقت طعم فمه ، وأنها ستذهب إلى منزل يزورها فيه بعد زواجه من أختها الكبرى . (١٠٧/٨٧٦ - ٨٧٧) . ويصفر بيبى وتحاول أديلا الخروج بعد صراع مع أختها مارتيريو التى تنادى على أمها وتفضحها أمامها ، وتسب برناردا أديلا . وهنا تأتى لحظة التحدى حيث يواجه المقهور القاهر بالقوة ، تواجه أمها وتكسر عكازها ، وتعلن أنه لا أحد يأمر فيها إلا بيبى ، وتعلن أنها امرأته ، فتذهب برناردا لتطلق النار فى الهواء وتعلن مقتل بيبى الرومانو كذبا ، وتسمع ذلك أديلا فتشنق نفسها فى حجرتها .

ولأن القاهر لا يريد الفضيحة فإن برناردا تعلن أن ابنتها ماتت عذراء ، وتأمر أن يلبسوها ثياب الأميرات ، ويستمر صوت القهر حتى النهاية : «لقد ماتت عذراء ... صمتاً ... قلت صمتاً» . (١٠٧ - ١١٤ / ٨٧٦ - ٨٨١) .

وهكذا رأينا كيف تحدت قوة الجنس قوة السلطة وفضحتها ودمرتها فى ثورة عارمة ، فهما قوتان عمياوان ، غريزتان متناقضتان : غريزة الحكم وغريزة الجنس ، ينقطع الحوار بينهما فيواجه كل منهما الآخر بعنف ، وتكون «ثمرة **المواجهة بين القوتين المتعارضتين أن تدمر إحداهما الأخرى . فليست أى منهما** إنسانية أو عقلانية لأن كليهما يتأسس على عالم لا إنسانى ولا عقلانى هو عالم الغريزة» (١)

---

(1) Francisco Ruiz Ramón : Historia del teatro español, Siglo XX. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, p. 208

٥- سلطة النص وقهر البنية

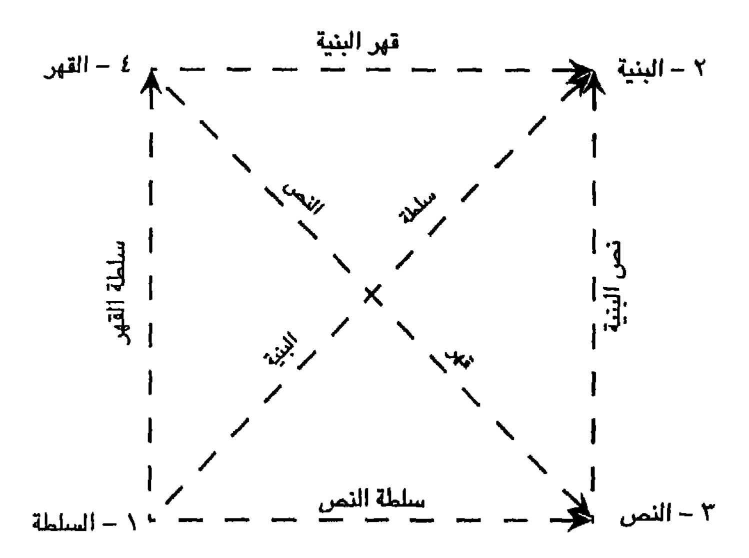
إذا رجعنا من جديد إلى الشكل (١) فإننا سنستكشف فيه فى إطاره الداخلى ذى الخطوط المتقطعة مايلى :

١- قهر البنية = سلطة النص

٢- نص البنية = سلطة القهر

٣- قهر النص = سلطة البنية

وفيما يل نعيد إنتاج الإطار الداخلى لهذا المربع :



شكل رقم (٦)

لو تأملنا المربع السابق لوجدنا أن ثلاثة أسهم تنطلق من «السلطة» وهى نقطة الارتكاز الأولى التى ندرسها ، وأن ثلاثة أسهم تصل إلى «البنية» دون أن ينطلق منها شئ فهى نقطة الارتكاز الثانية . وإذا كانت «السلطة» هى المنطلق الذى لا تعود إليه الأسهم فإن «البنية» هى نقطة الوصول التى لا يصدر عنها شئ ، بمعنى أن كل شئ يتجمع فيها ، فهى نقطة الارتكاز الثانية ، إذ الحديث عن «سلطة البنية» . ونلاحظ أيضا أن سهمين يصلان إلى «النص» فهو نقطة الارتكاز الثالثة

بينما يصل سهم واحد إلى «القهر» فيتخذ الرقم الرابع فى الترتيب .

وبالعودة إلى التوازيات المطروحة سنجد أن «قهر البنية» يتجلى فى «سلطة النص» التى نتولاها بالبحث ، وأن «نص البنية» يحمل فى داخله «سلطة القهر» ، وأن «سلطة البنية» تمارس على القارئ أو المشاهد «قهر النص» .

وإذا كانت خطوط هذا المربع تسير على عكس المربع السابق لـ (شكل ٥) فإن هذا يعنى أن مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» التى يدور حولها هذا التخطيط تسير فى خط معاكس تماما لبنية مسرحية لوركا «بيت برناردا ألبا». وانطلاقاً من هذا فقد رأينا فى «مسافر ليل» سلطة النص الذى يهيمين علينا بتكثيفه الشعرى وبنيته التى تمارس القهر كما سيتجلى فى هذا التحليل .

إذا كان «نص السلطة» يتمثل فى التركيز الديكتاتورى لأدوات الحكم فى يد الأم القاسية برناردا التى تتربع على عرش المثلث (شكل ٣) ، وتطأ العباد والبلاد بقدميها ، ولذلك يبقى ما دونها فى قاعدة المثلث ، فإن «سلطة النص» فى «مسافر ليل» المتمثلة فى الراوى القابع فى ركن من أركان العربة يكون موقعها فى الزاوية اليمنى لمثلث مائل على جنبه ، بينما يقف فى أعلى الخط العمودى الرأسى القاهر= عامل التذاكر ، وفى الزاوية الثالثة فى أسفل زوايا المثلث يجلس الراكب المذعور = المقهور ، بينما يمسك الراوى بخيوط اللعبة التى يحرك بها عامل التذاكر ، أو كأنه يمسك بمروحة يظل يطبقها شيئا فشيئا حتى تنطبق على أنفاس الراكب وتقتله فى نهاية المسرحية (شكل ٤) .

فى إطار البنية الرمزية للمسرحية المتمثلة فى عربة القطار التى تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها فى ليل بهيم لا نعرف إلى أين تتجه وما مغزاها ، وفى ركن من أركان العربة «يقف الراوى مرتديا حلة عصرية ، بالغة الأناقة .. وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبى ، أو كل هذه الحلى والزواقات ... وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية» (٦١٧/١) . تلك صورة جمهور متفرج لا مبالى ، تقوم الحلة العصرية والأناقة والسوار الذهبى دليلاً على انفصال عن الأسطورة المخترعة أو «الفارْس» كما أراد لها صاحبها أو «الكوميديا السوداء» على حد تعبيره فى العنوان . لكنه مع

هذا المظهر «وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة» تبدو فى صوته الآلية والميكنة رغم ذكائه ، وكل هذا يؤهله لكى يكون المقهور رقم ٢ ، وفى نفس الوقت القاهر ٢ حيث سيقوم بدوره فى مراقبة الأحداث ووصفها وتحريكها فى آن واحد .

أما موقع المسافر على أحد مقاعد العربة ورمزيته للإنسان بلا أبعاد فتتناص – كما ذكرنا – مع شعر صلاح عبد الصبور الغنائى فى رمزية للإنسان بصفة عامة ، فهو المقهور رقم (١) .

أما عامل التذاكر الذى تبدو عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة فمعادل للقهر (٢ ، ٣ / ٧١٦) .

ويبدأ قهر النص الموازى الذى يمارسه الراوى مقهور ٢ على الراكب مقهور ١ فى وصفه شعراً وتجهيله ، فهو لا اسم له ، إذ لم تعد للاسم دلالة ، ولا صنعة له ، فماذا يعنينا ؟ لتكن أية صنعة ، ثم قيامه بالسفر وعد عواميد السكة (٦١٨/٤) ، فى دلالة على تفاهة هذه الشخصية وبساطتها وانسحاقها ، وتمثيلها الفردى للمجموع . ويمسك الراوى بخيوط الدمية ويحركها من موقعه فى ركن العربة ليؤكد لنا قهر النص على الشخصية وسلطة الكلمات وسلطة اللغة حيث يصف الراوى الراكب وأفعاله التى تتحول إلى أفعال كلام تتطابق مع المشهد ، ولكنها ليست أفعالا صامتة ، وإنما لها أصداء أكوستية فى صوت تحطم التذكارات : تراك تراك (٦١٩/٥) .

«ها هوذا يتململ سأمانا

إذ لا تستهويه اللعبة

فيجرب أن يلعب فى ذاكرته

يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها

أسفاً ، لا تلمع تذكاراته

يدرك عندئذ أن حياته

كانت لا لون لها

يسقط من عينيه أيامه

تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية

لا تتكسر قطعاً وشظايا

إذ ليس هنالك شئ صلب

تراك .. تراك .. تراك»

وهنا نرى أن سلطة النص اللغوية والكلامية والبلاغية لابد أن تتحول إلى أفعال يقوم بها الراكب ، وتستمر هيمنة الراوى فى تحريك الشخصية المقهورة فى حديثه عن المسبحة التى يستخرجها من جيبه الأيمن = رمز اليمين والإيمان ، وسقوطها من يده وتناثر حباتها فى أصوات أكوستية «تراك .. تراك» يختلط فيها صوت القطار بصوت التحطم من قبل والتناثر لحبات المسبحة = معادل تناثر أيامه وانفراط عقد إيمانه . وهنا نشاهد توالى الأفعال = توالى القهر النصى الذى يمارسه الراوى . ثم يعمد إلى استخراج جلد غزال = التاريخ (٧/ ٦٢٠) .

«يخرج من معطفه جلد غزال دُوِّن فيه التاريخ بعشرة أسطر

تستوقفه بضعة أسماء

كانت أحرفها البارزة السوداء

تلمع فوق الجلد المتغضن»

ولأول مرة منذ بدء المسرحية يترك الراوى الراكب يتصرف ويختار من التاريخ فنسمع صوته وأصواتا أكوستية فى استدعاء لجبابرة التاريخ واختيار بينهم (٧/ ٦٢٠ - ٦٢١) :

الاسكندر

«تك ... تك ... تك»

هانيبال

«تك ... تك ... تك»

تيمور لنك

«تك ... تك ... تك»

هتلر ... متلر ... جونسون ... مونسون

تك ... تك ... تك ... تك

الإسكندر ... الإسكندر ... الإسكندر»

ويعلق الراوى = سلطة النص الشعرى الذى يقوم بدور النص الموازى فى التفسير القهرى عند استدعاء التاريخ :

ارتباط العظماء بالاسم ←——→ فى مقابل البسطاء ليكونوا متنزه أقدام العظماء . (٨/ ٦٢١)

أى أن العلاقة تكون كما يلى :

العظماء ——← من التاريخ

البسطاء ——← من الذاكرة

أى أن المدخل لهذه العلاقة مدخل فوقى تسلطى ، ومع ذلك يصر الراكب على استدعاء الاسكندر كأن الراكب أوديب الذى يسعى حثيثا لحتفه ، فيتجلى له الإسكندر= القاهر وتلمع فى ركن العربة المواجه للراوى دائرة ضوء ، يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء ، وكأن المقهور هو الذى يصنع قاهره (٩/ ٦٢٢) . وهنا يقوم نص العرض كحواشي للنص أو نص موازٍ بوصف حدث استدعاء المقهور للقاهر وظهور القاهر على هذا النحو .

ولا يتوقف قهر النص عند حد الدور الذى يقوم به الراوى ، ولكنه يستمر بحيث يجعل عامل التذاكر رغم ثيابه التقليدية الصفراء يتقمص دور الإسكندر ، ويتساءل عمّن يدعوه ويزعجه من نومه ، فهى عملية تخييل أدبى نصى لا نقل لواقع تسلطى قهرى كما رأيناه فى شخصية برناردا الواقعية باستبدادها وجبروتها وديكتاتوريتها ؛ فالدكتاتور هنا من ورق ، من تاريخ ، من خيال صنع من التاريخ وتجسد من لحم ودم فى شخص عامل التذاكر . ولذلك سوف نجد أن هذا الدور

يراوحه بين الحين والآخر ، وأنه قد يفيق منه ويقوم بعمله أو يبدو لنا ذلك ، لكنه سرعان ما يعود إلى قهر النص الأدبى .

ويظل دور النص الموازى = الراوى حاضراً فى دفع الراكب = المقهور إلى الذعر (ش١٣/٦٢٣) :

الراكب تسرى الدهشة فى فكيه وعينيه

وجه مرسوم فى إعلان

بل هو خائف»

ولكنه أيضا يوطئ لدميته كى تتحرك وتفعل :

«للإنصاف ، قليلا

وهو يقول لنفسه»

الراكب : هذا البرميل الأسمر فى الكيس الكاكى

الإسكندر ... لا ... لا»

وبهذا يتأرجح الراكب بين التكذيب والتصديق ، ويأخذ الراوى زمام الأمور حتى إذا ترك القاهر والمقهور وجها لوجه راح يتفرج على الأحداث وكيف ستثمر فكرته فهو مبدعها :

«الراكب يتأرجح كالميزان المهتز

حتى ترجح كفةُ شكه

كفة خوفه»

«الراكب : مرحى يا إسكندر ، هل أكثرت من الشرب ؟»

وهكذا يدخل الراوى الراكب فى مواجهة مع الاسكندر فيضع المقهور أمام القاهر ، فنرى الإسكندر كى يثبت وجوده وحقيقته يستعرض قوته ووسائل القتل عنده فى أفعال كلام يصنعها الراوى سلطة النص (١٥/ ٦٢٤ - ٦٢٥) ، أى أنه بينما يتحدث الراوى يفعل الاسكندر :

«تمتد يد الاسكندر فى الجيب الأيمن

يستخرج سوطاً ملفوفاً

تمتد يد الاسكندر فى الجيب الأيسر

يستخرج خنجر

تمتد يد الاسكندر فى ثنية سرواله

يستخرج أنبوبة سم

تمتد يد الإسكندر فى جيب خلفى

يخرج حبلاً

يتحسسه خجلانا ، ويقول»

وهكذا يوطئ الراوى بأفعال الكلام هذه ليترك شخصيته تتحدث ، وقد أوصل الطاغية إلى الخجل ، ومدعاة الخجل أنه قتل صديقه بهذا الحبل شنقا ، وألقى خطبة عصماء كتبت له فيه = تعريض بأفعال الحكام وكلامهم الذى يكتب لهم وغدرهم بأقرب الناس إليهم (ش١٦/٦٢٥ - ٦٢٦) . يعطينا محرك النص وسلطته تلخيصاً لما يراه كأنه مجرد معلق مع أنه عالم ببواطن الأمور وخالق الشخصية ودافع أفعالها ولا تستطيع أن تخرج عما اختطه لها (ش ١٧/٦٢٦) :

«المشهد يتلخص فيما يأتى :

الراكب محموم بالرعب

يتغير وجهه

مثل إشارة ضوء

والإسكندر قد عبأ جيشه

السوط وأنبوب السم جناح أيمن

والغدارة والخنجر

فيلقه الأيسر

لا نجرؤ طبعا أن نذكر ما فى قبعته

حتى لا يغضب»

ويأتى البيتان الأخيران توطئة لكلام عامل التذاكر وأفعاله فى إرهاب الراكب دون أن يجرؤ على عصيان أمره ، وبمثابة تضفير للنص الشعرى الدرامى

بين الشخصيتين وتضافر بينهما .

«لا يجرؤ أحد أن يعصى أمرى

هل تجرؤ ؟»

ويكشف حوار القاهر ← المقهور عن ذل الراكب أمام عامل التذاكر وخضوعه له وتضرعه . لكن ذلك يأتى من خلال أفعال الكلام التى يواكب بها الراوى دفع الشخصية إلى مصيرها المحتوم من الجبن والخوف والذل والقهر من خلال النص الشعرى (ش ١٩/٦٢٨) حيث يقدم لنا قراءة سيكولوجية لنفسية هذه الشخصية المفزّعة :

«قال الراكب فى نفسه

ما يدرينى ، فلعل الرجل هو الإسكندر

ولعل الموتى العظماء

ما زالوا أحياء

وعلى كلٍّ ، فالأيام غريبة

والأوفق أن نلتزم الحيطة

ولعلّى إن لنت له أن يتركلى فى حالى

قال الراكب فى نفسه

فلأتذلل له»

ولعل الإخراج قد يدخل هذا كله فى أفعال الكلام لشخصية الراكب باستثناء الجملة الأولى «قال الراكب فى نفسه» حيث تظل على لسان الراوى ، وكذلك الجملة قبل الأخيرة ، فهى تكرار للأولى .

ويعكس تضرع الراكب وذلته أمام عامل التذاكر أقصى درجات الجبن ، حيث يعرض عليه أن يكون سرجاً لجواده أو فرشة لنعله حتى يدوس عليه أو فحاما فى حمامه ، أو حامل خفيه الذهبيين . لكن ، يبدو أن الطغاة قد ملوا صور التملق

والتذلل وشبعوا من وطء رقاب العباد بالأحذية ، فيتدخل سلطة النص – الراوى ليغير المشهد ويعيد الشخصية الطاغية سيرتها الأولى ، كأننا أمام فارْس أو كوميديا قاتمة بالفعل (ش ٢١ / ٦٣٠) :

«العامل يلقى فى ضيق أسلحته

ويمد يديه الفارغتين

فى كسل نحو الراكب»

ويظن الراكب أنه سيقتله بيديه وتحدث المفارقة بين الموقف السابق والتغير الذى حدث للقاهر فجأة ، وهو ما تريد أن تقوله البنية الرمزية للنص : إن المقهور يصنع طاغيته بهلعه وجبنه ، إنه يعيش أوهام القهر والذل ويستعذبها (ش ٢٢ / ٦٣٠ – ٦٣١) . ويتراجع عامل التذاكر عما قال ويذكر أن اسمه زهوان لا الاسكندر ، ويحدث الراكب عن مصاعب عمله الليلى ، لكننا سرعان ما نستكشف توازيات هندسية دقيقة بين عمل عامل التذاكر وأفعال الطغاة ، فهو يقوم بتفتيش العربات = عمل مباحث أمن الدولة ، وهنا بدء البنية الرمزية الكلية ، حيث سيحدث تداخل دائم بين الشخصيتين الحقيقية والوهمية : عامل التذاكر / الإسكندر إلى أن يصلا إلى التماهى فى شخصية واحدة هى شخصية القاهر التى ستوجه الحدث وتدفع به إلى نهايته الحتمية (ش ٢٣/٦٣٢) :

«مذعور .. وغبى !

أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك

هذا عملى ... عمل مرهق

ينزعنى من فرشى فى بطن الليل

يحرمنى من نومى ... أشهى خبز فى مائدة الله

....

لكنى أتفقد كل العربات

هذا واجب

أتحسس جلد مقاعدها وأحدق فى الظلمة

أحياناً أقلب ظهر المقعد

بل إنى أحياناً أقعى كى أنظر ما تحت المقعد

بل إنى أحيانا أستخرج مطواتى وأشق المقعد

ماذا ؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر

ماذا هل هدأت نفسك ؟

تذكرتك»

وهكذا يتجلى السلوك المباحثى بدءاً من تفتيش العربات = تفتيش المنازل ، والعمل ليلاً ، والتحديق فى الظلام والبحث عن الهاربين من دفع التذكرة = البحث عن المتهمين ، بقلب المقاعد والنظر أسفلها ، بل إن رجل المباحث لا يكتفى بهذا فيشق المقعد بالمطواة لعل الراكب يكون قد اختبأ فى داخله = عدم ترك أى مكان ممكن أو مستحيل يشك فيه دون تفتيشه . ويكاد الراكب يصدق أن الأمر يتعلق بركوب القطار والتذكرة وحسب فيعطيه التذكرة وكان قد نسيها ، وتكون هذه سبباً فى كارثة وتهمة تودى به فى النهاية . فى بنية الفارْس الرمزية يتحرك الحدث انطلاقا من هذه النقطة حيث يبدى العامل سعادته بالتذكرة الخضراء الطرية ، ويمتدح الراكب الذى آثره على نفسه بينما لا يعرف الراكب شيئاً مما يقول لكن الراوى صانع كل شئ والعالم به ينبهنا إلى ما سيحدث فى مجموعة من الأفعال الكلامية التى يطبقها العامل دون أن يتكلم :

«فلننتبه الآن

فسيحدث شئ من أغرب ما يخطر فى بال

العامل يفتح فمه ، يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه ...

يستطعمها ، يقضم منها ، يمضغها

تتحسس كفاه معدته ، وتدلك كفاه أحشاءه

يشكر ربه

ويقبل باطن يده فى عرفان ومسرة»

وكذلك الشأن مع الراكب :

«أما الراكب

فمن الدهشة لا يسعفه الفكر

بل لا يعرف كيف يفكر

بل لا يعرف كيف يكون الفكر»

ويغضب العامل ويثور حين يتهمه الراكب بأكل تذكرته فى حوار ساخر ، سرعان ما يتحول إلى أسلوب مباحثى ، يتقرب فيه القاهر من ضحيته ويحاول نصحه حتى لا يجيب بشئ يهلكه ، وكأنه قد أدخله فى استجواب أو تحقيق ، ويأتى اللون الأصفر = معادل العسكرية ، وحساسية الناس للون الأصفر ، ويخلع العامل سترته الرسمية حتى يتحدث مع الراكب كصديقين . لكن سلطة النص الراوى موجه الحدث ومفسره دائما، يصف لنا كيفية تخلى القاهر عن مظهر القهر بخلع السترات، ويفسر من وجهة نظره اللون الأصفر ورمزيته= الذهب والسلطة والمرض والموت، ودلالة عدد السترات على عدد الرتب. (ش٢٧/٦٣٩) :

«العامل يخلع سترته الرسمية

تحت السترة سترة

العامل يخلع سترته الثانية الرسمية

تحت السترة سترة

ما زال اللون الأصفر فى أعيننا

ويذكرنى هذا أنى أبغى أن ألقى تعليقا حول اللون الأصفر

تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر

فيراه بعضهمو لون الذهب الوهاج

ويراه بعضهمو لون الداء ... ولون الوجه المعتل

لون الموت» .

ثم يأتى التقابل بين القاهر والمقهور والدلالات السيمية للأسماء :

المقهور ⟵⟶ القاهر

عبده ⟵⟶ سلطان

أو يمكن تمثيل هذه التأشيرات كما يلى :

القاهر = سلطان

المقهور = عبده

وهى علاقة الحاكم / المحكوم التى لا مفر منها هنا ويأتى تغيير القاهر لاسمه من زهوان إلى سلطان فى إطار تحولات الشخصية بين الواقع = العامل والفارْس = سلطان . وبينما يتحدث العامل عن عمله فى تفتيش العربات بما فى ذلك من تأشيرات رمزية إلى عمل رجال السلطة ، وهو التفتيش والترقى إلى عشر سترات (٣٠/٦٤١) :

«لست أجيد سوى تفتيش العربات

وعلى كلٌ لم أخسر شيئا

أجر لا بأس به ، يتدرج حتى سترات عشرا»

يفاجئه بسؤال عن اسمه مرة ثانية فيذكر أنه عبده ، وتتبدى سيمياء العبودية فى اسم الراكب وعائلته مما يؤكد القهر والذل الموروث (٣١/٦٤٢ – ٦٤٣) :

«بل إنى عبده ..

أقسم لك ..

وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر يدعى عابد

وابنى الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون»

ويأتى طلب البطاقة من الإنسان عشر مرات فى اليوم ، وقد تصل إلى تسعين مرة وهو أعلى رقم فى صورة سخرية مرة من النظام القهرى السلطوى . وحين يريه البطاقة الخضراء فيهم العامل بأكلها يذعر الراكب ويتوسل إليه فيتراجع العامل ويستنكر أكل الأوراق ، وهنا يخالفه الراوى مؤكداً حقيقة أكل الأوراق وأكل التاريخ (٣٢/٦٤٦) :

«هذا ليس صحيحاً

معذرة لمقاطعته

لكنى أبغى أن ألقى تعليقا آخر

فألذ طعام للإنسان هو الأوراق ...

وأشهى ما فى الأوراق هو التاريخ

نأكله فى كل زمان وزمان ، ثم نعيد كتابته فى أوراق أخرى

كى نأكلها فيما بعد»

وتكون النتيجة أن العامل يعامل الراكب معاملة رسمية بما فى هذه المعاملة من تعاليم روتينية قاهرة وديكتاتورية . ولأن الراوى صانع الشخصية والنص فإنه يعفى شخصيته من سرد تعليمات عشرى السترة = القائد الأعلى ، وكلها تعليمات بالبطش والجبروت استقيت من جبابرة التاريخ كالنعمان بن المنذر : «جوع كلبك يتعبك» ، وهرمان بن جورنج : «عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى» ، وليندون جونسون : «علمهم الديمقراطية ، حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعا» ، والحجاج الثقفى : «إنى أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها» ، ويتبع ذلك بقول

عشرى السترة = القائد الأعلى : «حقق فى رحمة ، ثم اضرب فى عنف» (٣٥/ ٦٤٧ – ٦٤٨ – ٦٤٩) . وكلها صور للقهر على لسان الراوى سلطة النص حيث يحدث التماهى بين الراوى وبين سلطة القهر والقاهر فى تلك التعاليم التى استقيت من الجبابرة .

ومع إنكار عامل التذاكر أكل البطاقة = المعادل الرمزى للقضاء على هوية الإنسان ، فإنه يستلهم عشرى السترة ويبوح له بأكل البطاقة أو على الأقل بالصراع بين نيته ورغبته ، لكنه يكتشف أنها ورقة بيضاء ، وبذلك يتحول إلى محقق يقوم بالتحقيق مع الراكب متخذا كل صور التسلط التى ترد على لسان الراوى وأقربها صورة المحقق الأمريكى : (٦٥٢/٣٩) :

«العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكى من جيبه

ويعلقها فى صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب

يسحب رفاً من تحت المقعد

يصنع منه مائدة ، ينشر أوراقاً

يستخرج بضعة أقلام من جيب السروال الخلفى

يشعل سيجاراً

يضفر شاربه بلعاب ثناياه

أو بدهان يستخرجه من جيب السروال الخلفى

يتنحنح مزهواً ، ويقول : »

بهذا الوصف وصورة عدم الاكتراث التى يتصف بها عامل التذاكر يبدأ فى إلقاء التهم على الراكب المسكين بأنه «قتل الله وسرق بطاقته الشخصية» وبين اتهامه إياه بذلك ورفض الراكب وإنكاره يظل الراوى = سلطة النص فى تحريك صورة القاهر الذى صنعه ، فحين يلجأ العامل إلى المظاهر الرسمية للعدل ، يبين

لنا الراوى كيف يتخذ العدل مظاهره الرسمية فى أفعال كلام ينفذها فى التو واللحظة العامل ، حيث يجلس فوق الرف الشبكى فى القطار ويدلى رجليه ويؤرجح قدميه على رأس الراكب استكمالاً للفوقية التى يتسم بها الحكام فى تعاملهم مع الشعوب ، ويعلق الراوى على ذلك بأن هذا هو معنى مقولة : «القانون فوق رؤوس الأفراد» التى تتحقق أمام المشاهد على خشبة المسرح ، وهو ما تبرزه المعادلة التالية :

العامل فوق الرف الشبكى يدلى ساقيه ويؤرجح قدميه

على

رأس الراكب

تعادل الصورة التالية :

القانون

فوق

رؤوس الأفراد

لكن تعليق الراوى لا يخلو من سخرية مرة فى هذا التشبيه ، وفى تشبيه العدل بلا مظهر بالمرأة دون طلاء أو بالمسرح دون ستائر (٤٢/٦٥٤) :

«هذا حق

فالعدل بلا مظهر

كالمرأة دون طلاء

كالمسرح – مسرحنا هذا – دون ستائر

ولهذا ، فالعامل يقفز كى يجلس فى أعلى العربة

فوق الرف الشبكى

ويدلى ساقيه ، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب

لا تندهشوا ، هذا أيضاً حق

فقديما قالوا :

إن القانون

فوق رؤوس الأفراد» .

وإزاء الاتهام الموجه إلى الراكب لا يجد مفرا من أن يطلب عشرى السترة= القائد الأعلى ليستنجد به وبعدله ورحمته ، فيتجسد له عامل التذاكر فى عشرى السترة = فى تأشير رمزى للتماهى بين كل درجات القهر ، فكلهم شخص واحد . ونرى المقهور أمام قاهره وجهاً لوجه يطمع فى عدله ويتملقه بشعر المدح العربى متحدثا عن رحمته وجوده وعلمه . وفى هزلية الكوميديا القاتمة يدور الحوار حول الشعر وأصحابه وكأنه تزجية لفراغ الزمن المتبقى لذبح الضحية . ويعترض القاهر على تملق المقهور له بشعر المتنبى فهو لا يجود بروحه حتى لا يختل الكون= فى تأشير إلى التأله ، ويصل التملق بالراكب إلى تصديق مقولة القاهر عن الشعر وأنه ليس للمتنبى ، وإنما لشعبان العائم ، وهى شخصية شاعر اختلقه عامل التذاكر كشاعر خاص له . وفى عملية التراوح النفسى لشخصية القاهر ، ينزل من عليائه ليبث الراكب همومه وخوفه على حياته وتملق من حوله له ، وخشيته من أصحابه أكثر من أعدائه ، وخوفه أن يقتل فى نومه ، فابتسامة أصحابه خلفها قلوب سوداء ولذا فهو يحيا فى وحدة = فى معادل لعزلة الدكتاتور وضعفه الإنسانى الذى يتخذ من العنف والقهر ستاراً يخفى خلفه هذا الضعف (٤٦، ٤٧، ٤٨ / ٦٥٩ - ٦٦٣) . وينتج عن ذلك أن يتعاطف الراكب مع العامل = المقهور مع القاهر (٤٩/٦٦٤) :

«لا تحزن يامولاى

دمعك أغلى من أن تسفحه إشفاقاً منك ،

على أهل السوء»

ويدرس الراوى حركة التغير والانتقال من أعلى إلى أسفل ويصفها ويحللها مع علمه أن ذلك لن يغير من الأمر شيئا ، وإنما هو تغير مكانى لا تغير فى

الموقف ، فالراكب يظن أن التعاطف مع القاهر والتذلل له قد أنقذاه ويتفاءل (٥٠/٦٦٤) :

«العامل يهبط من فوق الرف

يجلس جنب الراكب

الراكب يتفاءل بالخير

يشكر ذلته إذ توشك أن تنقذ روحه»

وبتوطئة الراوى بجلوس العامل بجوار الراكب يبدأ الحديث بينهما كصديقين، حيث ينتهز العامل فرصة التعاطف ليعرض قضيته على الراكب «قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية»، ويدور حوار القاهر / المقهور = في معادل الإقناع بالقهر ، ويعود الراكب إلى الإنكار ، ويفتضح دور القاهر = السلطة في تلفيق التهم، حيث اعترف مائة بالسرقة ، مما ينبئ عن كيفية هذا الاعتراف القهرى بالتعذيب والوسائل المباحثية التى يجيدها الطغاة ، ويتكشف دور السلطة في التجسس على الناس ومراقبتهم (٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ / ٦٦٥ - ٦٧٢) :

«وبحثنا

راجعنا كل ملف

صورنا كل خطاب

أمسكنا بالآلاف

عذبنا عشرين لحد الموت

وثلاثين لحد العاهة

وثمانين إلى حد الإغماء

لكن لا جدوى

الراكب : وهل اعترف أحد ؟

عامل التذاكر : اعترف قليلون

مائة فيما أذكر

لكن لا جدوى»

وتتجلى السخرية المرة فى اعترف مائة بجريمة لم يرتكبوها ، وتكون السخرية أشد فى اعتبار القاهر لهذا العدد قليلا «اعترف قليلون» . ويقدم لنا العامل صورة لكيفية عمل رجال المباحث وتجسسهم على الناس وتنكرهم فى صور شتى :

«وأنا نفسى - عشرى السترة

أتنكر فى زى العمال

أو فى أسمال الفلاحين

أنزل فى الوديان

أهبط فى أعماق الحارات

أصعد للأدوار العليا بالدرجات الخلفية

أتسمّع خلف الجدران

أكسو وجهى جيرا ، أو أبلع ناراً

وأقدم ألعابى فى مقهى الحشاشين

قد أتسقط كلمة

أو أتبع خيطا يفضى للسر

قد ينفتح أمامى باب أو سرداب

أفضى منه للأمر المجهول » .

ويطلب القاهر من المقهور التضحية بنفسه من أجله ، حتى ينقذ رجل المباحث نفسه ويعلن فى صحف الغد أنه قد أمسك بالجانى وقتله ، ثم يعرض جثته على الناس وصورته أيضا ، ثم يبدأ القاهر فى عرض آلات الموت على الراكب ليختار منها واحدة : السوط أو السم ، وينتهى القاهر بطعنه بالخنجر مع علمه بأنه برئ (٥٥ ، ٥٦ / ٧٣ - ٦٧٧) :

«معذرة ياعبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسسك الخنجر

فليدخلك الخنجر»

عندئذ يصمت الراوى ويطلب من الجمهور مثله أن يلتزم الصمت ، ويأتى صمت الراوى والجمهور = فى معادل لانتهاء سلطة النص لتسلمنا إلى الوجه القبيح للسلطة (٥٨/٦٧٨) :

«لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى

بالصمت المحكم»

وفى هزلية الفارْس والكوميديا القاتمة يطلب الراكب من القاهر التداول فى الأمر ، ويبرئ نفسه ، ويقسم أنه لم يقتل ولم يسرق ، فيرد عليه العامل «نتداول فيما بعد» مع علمه بأنه برئ ، ويكشف له عن القاتل الحقيقى والسارق الحقيقى ، إنه هو نفسه القاهر الذى قتل الله وسرق بطاقته الشخصية» فى بنية رمزية تعادل التأله ، ويخرج البطاقة البيضاء ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر .

وفى تضافر بين محرك النص وسلطته من جهة والجمهور السلبى من جهة أخرى ، والقاهر من جهة ثالثة توارى أركان الجريمة ، حيث القاهر يستعين بالرواى = سلطة النص ، والراوى يستعين بدوره بالجمهور = إشراك المقهورين فى حمل الجثة = وهو ما يعنى استمرار سلطة النص لحث الجمهور على الفعل : الفرجة = الشهود + المشاركة فى الجريمة . (٦٠ ، ٦١ / ٦٧٩ - ٦٨١) :

«عامل التذاكر : آه كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئة

متجهاً للراوى : ساعدنى يا هذا

احمله معى»

وللمرة الوحيدة فى المسرحية كلها ينتبه العامل إلى وجود الراوى معه على المسرح فى كسر للإيهام يتلوه انتباه الراوى إلى الجمهور ، مع أنه كان قد بدأ بمخاطبة الجمهور منذ بداية المسرحية ، حيث ظل يوجه كلامه ووصفه إلى أفراد الجمهور ، وتوج قبل لحظات بصمت الراوى ونصحه للجمهور أن يفعل مثله فى الالتزام بالصمت . وهكذا تختتم سلطة النص = الراوى المسرحية بحث الجمهور على الفعل حتى ولو كان ذلك بطريقة غير مباشرة :

«ماذا أفعل ؟

ماذا أفعل ؟

فى يده خنجر

وأنا مثلكمو أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل ؟

ماذا أفعل !؟ »

٦- تماثل الخطابات ، واختلاف البُنى :

بالعودة إلى الشكل رقم (٢) سنجد أننا عرضنا لعمليات التماثل بين الخطابات ، وقلنا إن الوعى بالعالم يؤكد إرادة القصد والاحتمال فى الخطاب الأدبى فى موازاة الواقع الاجتماعى والتاريخى لعصر من العصور وذكرنا أن التشابه فى القسم الأول الذى يحمل عنوان الحقيقة سينتج تشابها فى المحتملات فى القسم الثانى بالضرورة ، وأن الاختلاف فى القسم الأول قد ينتج تشابها بسبب وجود عوامل أخرى وقد ينتج اختلافا وهذا هو الطبيعى . وذكرنا كذلك أن التشابه فى القسم الثانى أى المحتملات قد يكون ثمرة تشابه فى الأول أو غير ناتج عنه لاختلافه بسبب عناصر أخرى . وذكرنا كذلك أنه إذا حدث اختلاف فى المحتملات فلابد أن تكون ناتجة بالضرورة عن اختلاف فى الحقيقة فى القسم الأول . ويمكننا أن نطبق ذلك الطرح على المسرحيتين اللتين نحن بصددهما فى الجدول المقارن التالى :

الشكل رقم (٧)

الرقم	درجه الصفر الواقع	الحقيقة نوع الخطاب المشابه للواقع	المحتمل نوع الخطاب المشابه للخطاب المشابه للواقع	البنية الاجتماعية	البنية اللغوية	البنية الدرامية
١-	سلطة المجتمع وأعرافه (قهر المجموع)	فكري (اجتماعي) = معادل للسياسي	أدبي(مسرحي)	واقعية	نثرية	ثلاثة فصول أرسطية
٢-	السلطة السياسية واضطهاد المثقف (قهر الفرد = معادل لقهر المجموع)	فكري (سياسي)	أدبي (مسرحي)	رمزية	شعرية	فصل واحد فانتازية

لعل المعادلة كما وضعناها فى الشكل (٧) تغنينا عن كلام كثير فى مقارنة جديدة تختلف عن الأدب المقارن القديم ، إذ تهتم بالاختلافات اهتمامها بالتشابهات ، وتنظر إلى النص الأدبى كوحدة كلية فى مقابل وحدة كلية أخرى = نص آخر ، وتعبير هاتين الوحدتين الأدبيتين عن وحدتين فكريتين فى مجتمعيهما .

لعلنا لو نظرنا إلى المربع الأول من المعادلة وحاولنا أن نسبر أغوار العنوانين لوجدنا أنه يجب علينا العودة إلى تأمل بنية العلاقات الاجتماعية فى إسبانيا الثلاثينيات وبنية العلاقات السياسية فى السلطة فى مصر الستينيات ، فهما يمثلان الواقع الذى تنطلق منه الخطابات التالية . أما الأولى فكانت قسوة العلاقات الاجتماعية فى قرية من قرى الأندلس ، وقهر أعراف المجتمع لأفراد المجتمع = أى قهر المجموع ، أبرز ما يسمها ، وأما الثانية فالسلطة السياسية فى مصر الستينيات ، واضطهاد المثقف = رمز اضطهاد الفكر ، وقهر الفرد = معادل لقهر المجموع تمثل أهم العناصر الأساسية فى الواقع المصرى . أما الأولى فيتولاها خطاب فكرى اجتماعى مشابه لواقعه ومعادل للسياسى فى صوره : القهر

الاجتماعى = الدكتاتورية السياسية ، وكانت إسبانيا آنئذ على أبواب الحرب الأهلية الإسبانية التى شنتها همجية فرانكو وأثمرت ديكتاتوريته بعد وفاة الشاعر لوركا الذى راح ضحية الصراع الدموى إبّان الحرب الأهلية ، وكانت «بيت برناردا ألبا» آخر مسرحية كتبها فى عام ١٩٣٦ قبيل وفاته بشهرين فى ١٩ أغسطس من نفس العام .

وأما الثانية فيتولاها خطاب فكرى سياسى مشابه لواقعه ومعادله السياسى متمثلا فى رفض ديكتاتورية الحكم وقهر الفرد بعد فشل الجهاز الحاكم فى مصر فى معركة ١٩٦٧ ورغم الاختلاف النسبى فى الحقيقة أى فى الخطابين الفكريين المشابهين لواقعيهما ونعنى «اجتماعى / سياسى» فإن المحتمل وهو نوع الخطاب المشابه للخطاب المشابه للواقع قد أثمر عملين مسرحيين متشابهين فى تناول ديكتاتورية السلطة سواء كانت اجتماعية كما فى «برناردا» أو سياسية كما هى فى «مسافر ليل» .

وإذا كنا قد جعلنا المدخل إلى كل من العملين مختلفا عن الآخر ، ونعنى «نص السلطة» فى الأولى و«سلطة النص» فى الثانية فإن القهر فى كليهما كان على نفس الدرجة وإن اختلفت بعض تفاصيله واتفق بعضها الآخر .

وإذا كنا قد وصلنا إلى تماثل فى الخطابات فإننا نرى أنفسنا أمام اختلاف فى البنى : أما البنية الاجتماعية فى الأولى فواقعية وفى الثانية رمزية ، حيث كانت الأولى مكونة من أشخاص واقعيين وأحداث واقعية وزمان ومكان أيضا واقعيين ، أما الثانية فابتعدت عن الواقعية فى أحداثها وفانتازيا تحول الشخصيات ورمزية القطار للحياة التى لا نعرف إلى أن تتجه ... الخ .

وجاءت البنية اللغوية لتنتظم فى دائرة هذا الاختلاف ، حيث الأولى ذات بنية نثرية كان صاحبها يفخر بأنها مسرحية «ليس بها قطرة من شعر» بينما جاءت الثانية ذات بنية شعرية أحكمت قبضتها على النص الدرامى .

ثم جاءت البنية الدرامية لكليهما لتكمل دائرة هذا الاختلاف ، حيث تتكون المسرحية الأولى من ثلاثة فصول على النسق الأرسطى ، وقد هدف صاحبها إلى

التصوير الفوتوغرافي الذى نبه إليه قبل بدء المسرحية ، وتتكون المسرحية الثانية من فصل واحد فانتازى سريع الإيقاع يحمل البطل إلى حتفه المنتظر عبر هذه البنية الرمزية المشار إليها .

وإلى جانب ذلك كله فقد تماثلت جزئيات القهر فى كلتا المسرحتين ، ويكفى أن نلقى نظرة على «الجدول الفيمنولوجى المقارن» لنلمح هذه الجزئيات المتماثلة وإن اختلفت وسائلها ، فالقاهر متأله فى كلتا المسرحتين فى شخص برناردا التى أحكمت قبضتها على الجميع دون أن يرد لها أحد كلمة ، وشخص عامل التذاكر / الإسكندر الذى وصل إلى أقصى درجات التأله بفعلته التى فعلها وانتحاله شخصية الإله على الأرض . والمقهورون فى كل من الطرفين يمارسون قهرا على مقهورين مثلهم ، كما فى ممارسة الخدم وبنات برناردا القهر على الجدة، وممارسة الراوى قهر النص الموازى على المقهور الأول : الراكب . والقاهر معزول يتمثل فى عزلة برناردا حيث لا يزورها أحد منذ مات أبوها ، ومعزول فى وسط أصحابه الذين يخافهم حيث يخشى أن يقتل فى نومه (شخصية العامل / الإسكندر) . ويتبدى التسلط وممارسة القهر فى ممارسات برناردا على كل من حولها من جهة ، وفى استعراض الإسكندر لقوته أمام رعب المقهور . وبينما تستجوب برناردا أديلا وتضربها نجد العامل / الإسكندر يستجوب الراكب ويدلى قدميه على رأسه . وتقوم برناردا بتفتيش غرفات بناتها بحثاً عن صورة بيبى بينما يتمثل عمل عامل التذاكر فى تفتيش العربات الذى سرعان ما يتحول إلى تفتيش مباحثى ، يعترف به حين يتصارح مع الراكب ويحدثه كصديق له .

وإذا كانت لابونثيا تتجسس لبرناردا على الناس وتأتى لها بالحكايات وتصنع بذلك القاهر فإن الراكب هو الذى يستدعى القاهر الإسكندر ويصنعه . وتكاد مهادنة لابونثيا لبرناردا تشبه مهادنة الراكب لعامل التذاكر وتذلله له ، كما أن ادعاء هيمنة برناردا على البيت هو معادل لهيمنة القاهر المتأله على العالم . وأخيراً فإذا كان البيت عند برناردا معادلا للسجن ، فإن العربة سجن للراكب لا يستطيع منه فرارا . ويتبع التماثل فى الجزئيات تماثل فى نهايتى المسرحيتين بالقتل ، أما الأولى فتنتهى بانتحار أديلا حين تطلق أمها النار فى الهواء وتوهم

الجميع أنها قتلت بيبى الفتى الذى كانت أديلا تحبه وكانت على علاقة به ، وبذلك يكون القاهر قد قتل بطريقة غير مباشرة . وأما الثانية فيطعن القاهر ضحيته بالخنجر . وفى كلتا الحالتين يهدف القاهر إلى الحفاظ على نفسه وعلى المظاهر ، أما برناردا فتعلن أن ابنتها ماتت عذراء لكى ينسجم ذلك مع ناموسها فى السيطرة وادعاء الحفاظ على الأخلاق ، وأما العامل / الإسكندر فينتزع تضحية الراكب بنفسه فى سبيل حماية قاهره الذى لابد أن يقدم القاتل وصوره للصحافة والإعلام مع أنه يعلم أنه برئ وأن القاتل الحقيقى هو القاهر نفسه وأنه هو السارق الحقيقى أيضا .

ويقابل هذه الجزئيات المتماثلة فى المسرحيتين جزئيات أخرى متقابلة أو متخالفة ، منها على سبيل المثال أن المقهور يلعن قاهره وأنه يمتلئ رغبة فى الانتقام منه كرغبة لابونثيا فى الانتقام من برناردا فى النص الأول . لكن المقهور عند صلاح عبد الصبور لا يرغب فى انتقام أبدا ، ولا يلعن قاهره ، ربما كان ذلك ناتجا عن قهر البنية الدرامية التى جعلت القاهر لا يفارق المقهور لحظة واحدة منذ بداية المسرحية ذات الفصل الواحد حتى نهايتها . ونلاحظ أيضا أن المسرحية الأولى تنفرد بالقهر الذى هو عصبها والكبت الذى لا حدود له والذى تقع تحت تأثيره كل البنات . ولكن هذا أيضاً يقابله القهر النفسى الذى يعانى منه الراكب حيث تتضارب به المشاعر من السخرية إلى الخوف ومن المزاح إلى الجد . وبينما نرى المقهور يقاوم القاهر بكل ما أوتى من قوة ، حيث تتمرد بنات برناردا كلهن عليها فى مناسبات عدة وكذلك تمردت الجدة على سجنها، لكن أقوى درجات التحدى والمقاومة تمثلت فى أديلا عندما حطمت عكاز الطاغية ورمته فى وجهها، بينما يحدث هذا فى المسرحية الأولى فإن شيئاً من هذا لا يحدث أبداً فى المسرحية الثانية حيث لا أحد يتحدى أو يقاوم ، وإنما يتسم الجميع بالخنوع التام بدءاً من الراكب = المقهور الأول ، ومرورا بالراوى = المقهور الثانى ، وانتهاء بالجمهور السلبى الذى يدعى إلى الصمت على لسان الراوى فى نهاية المسرحية أمام مشهد الجريمة التى وقعت على مرأى ومسمع من الجميع .

أليس حرياً بنا فى النهاية أن نقول : إن هذه مقارنة جديدة ، وإننا فى حاجة إلى السير فى دروب جديدة فى أدب مقارن جديد ؟

"المصادر والمراجع"

أولا : بالعربية :

١- أوستن : نظرية أفعال الكلام . كيف ننجز الأشياء بالكلام . (ترجمة عبد القادر قينينى) . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء ١٩٩١ .

٢- أوكان ، عمر : مدخل لدراسة النص والسلطة . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء ، ١٩٩١ .

٣- بوتومور ، توم : مدرسة فرانكفورت . (ترجمة سعد هجرس) . دار أويا للطباعة والنشر . طرابلس - ليبيا . ط ١ ، ١٩٩٨ .

٤- تودوروف ، تزيفيتان : الأدب والدلالة . (ترجمة محمد نديم خشفة) . مركز الإنماء الحضارى . حلب . ط ١ ، ١٩٩٦ .

٥- دلوز ، جيل : المعرفة والسلطة ، مدخل لقراءة ميشيل فوكو . (ترجمة سالم يفوت) . المركز الثقافى العربى . بيروت - الدار البيضاء . ط ١ ، ١٩٨٧ .

٦- ديشين ، أندريه - جاك : استيعاب النصوص وتأليفها . (ترجمة هيثم لمع) . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩١ .

٧- سيلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة . (ترجمة د. جابر عصفور) . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩١ .

٨- عبد الصبور ، صلاح : ديوان .... المجلد الأول والثانى . دار العودة ، بيروت، ط ١ ، ١٩٧٢ .

٩- كريسطيفا ، جوليا : علم النص . (ترجمة فريد الزاهى) . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٩٧ .

١٠- ميلاد ، محمد : دروس ميشيل فوكو (ترجمة ...) دار توبقال . الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

١١- هدسون ، د : علم اللغة الاجتماعى (ترجمة محمود عبد الغنى عياد) . دار الشئون الثقافية العامة . بغداد . ط ١ ، ١٩٨٧ .

ثانيا : بغير العربية :

- Bibliografía:

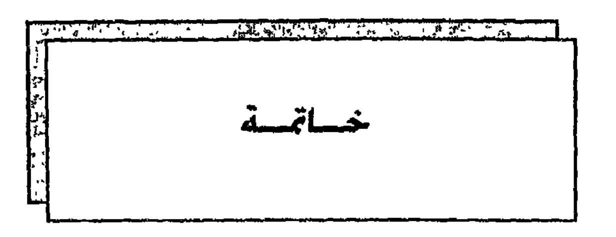
1- Bobes Naves, María del Carmen : Semiología de la obra dramática. Madrid, Taurus, 1987 .

2- García Lorca, Federico: Obras Completas. Tomo II. Ediciones Aguilar. 19a ed. Madrid, 1974 .

3- Ruiz Ramón, Francisco: Historia del teatro español, Siglo XX. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980 .

4- Searl, R. John: Speach Act Theory and Pragmatics. Uriversity of California, Berkeley. U. S. A.




خاتمة



فى رغبة عارمة يحدوها شوق أزلى إلى المعرفة هو صلب هذا العلم : الأدب المقارن ، ساورتنا أحلام حوّلناها - أو جانباً منها - إلى واقع . كانت أفكاراً فى رحم الغيب تراودنا عن أنفسنا ، وكان لابد من الجسارة حتى لا تفلت من أيدينا، وفاز باللذة الجسور . نعلم أن هذا لن يكون موضع رضا البعض ، وخاصةً أولئك المؤمنين بقطب واحد أو قطبين لا توجد درجات بينهما وأقطاب متعددة . إن المركزية الغربية - أو حتى تلك الشرقية التى أوت إلى التاريخ - كانت أو تكاد تطبق على أنفاس الأصالة والمحلية باعثة التنافس والازدهار الفكرى الحقيقى .

لقد كان اختلاط النص باللذة والنقد بالإبداع دافعاً لنا إلى محاولة استكشاف آفاق جديدة لا تهدف إلى إلغاء الأدب المقارن بمفهومه القديم ، وإنما تريد أن تضيف إليه مفاهيم جديدة تستفيد من حركة النقد العالمى ، وكان دافعنا إلى ذلك تلك الأزمة الحقيقية - أو المفتعلة أحياناً - التى كادت تودى بحياة الأدب المقارن. وقد جاء تصدير هذا الكتاب بمقالة رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن كوجى كاواموتو إشارة إلى تلك الأزمات المتلاحقة التى مر بها الأدب المقارن ومحاولة للخروج من دروب الأزمة إلى استشراف هذه الآفاق الجديدة .

ولقد جاء هذا الجزء الأول من الكتاب الذى حمل عنوان «البحث عن النظرية» نظرياً خالصاً فى فصوله الأربعة الأولى ، ثم اختلط النظر بالتطبيق فى الفصل الخامس منه. وكان الفصل الأول عن الأنواع الأدبية فى محاولة للبحث عن شعرية مقارنة لجامع النص ، فتناول وضعية المقارنين الأوائل ونظرية برونيتيير، والنظرية الثلاثية للأنواع وخطأ نسبتها إلى أرسطو ، ثم عرضنا لحقيقة تقسيم أرسطو للأنواع إلى سردى ودرامى بدلا من السردى والمزدوج والدرامى عند أفلاطون ، ثم اتجه بنا البحث نحو شعرية مقارنة لتحديد معنى الشعري بوصفها موقفا من النص يراه تجليا لبنية مجردة، أو بوصفها علماً يبحث ع القوانين المجردة للأدب فى داخل الأدب نفس . ولكى يتحدد لنا جامع النص - chitexte كان لابد من تحديد مفهوم النص الذى يتأسس على أنقاض العم الأدبى كما حدده رولان بارت، وتحديد مفهوم التناص وعلاقته بالأب أو المؤلف

ومفهوم اللذة ، وإلى جانب الأنواع فى نظرية الأدب المقارن عرضنا للأنواع والأصناف المضمونية التى تدعمها النظرية الماركسية ضد ما تسميه نظرية الأدب البرجوازية، حيث يبحث المضمون الغنى لنفسه عن الشكل المناسب والنوع الذى يتخلق فيه . وفى عرضنا للتحولات البنيوية لجامع النص عرضنا للشعرية التاريخية فى مقابل الشعرية البنيوية وفى استكمال لها . وفى بحثنا عن شعرية مقارنة لجامع النص نعرض لجهود من سبقونا على الدرب مثل إيتيامبل وكلوديشوا وأندريه م . روسو ، ثم نتبعها بتقديم مقترحات جديدة لمقارنة النوع الأدبى . وقد بدأنا بتحديد المجال الذى نخوضه ، وهو النص / النوع ، حيث ننطلق من النص إلى النوع أو إلى جامع النص ، ولا ندخل فى هذا «التناص» الذى ندخره لنعبر به من النقد إلى الأدب المقارن ، كما أن مفهوم النوع الأصغر والنوع الأكبر أو النوع وجامع النوع Archigenre يوسع المجال ويفتح الدائرة الشهيرة لتقبل أنواع أخرى .

وفى سبيل الوصول إلى النظرية رأينا أن نطرح بعض الخطوات الإجرائية ، وتمثلت فيما يلى :

١ – اعتماد مفهوم التناص أساساً فى البناء الجديد ، وجعل لعبة المقارنة لعباً عادياً ، وأداء لدور مسرحى ، وعزفاً موسيقيا ، ولنستخدم التناص لتحديد الخطابات والصيغ والأنواع فى اختلاطها وتمازجها وتناقلها وتجددها .

٢ – يمكن استخدام فكرة تحطيم النص لذاته لمعرفة ما يتخلق عن رفات النص القديم ، حتى نتمكن من معرفة الأنواع التى ماتت فى مكان وانتقلت إلى مكان آخر .

٣ – يصبح مفهوم «النص الشبكة» مفيداً حين نقيس عليه مفهوما نقترحه عن «النوع الشبكة» ، أو جامع النص الشبكة حيث يتخلق النوع فى «شبكية» من الأنواع ، ومهمة المقارن أن يتابع هذه «الشبكية» .

٤ – إن «نص الحدود» القادر على خلخلة التصنيفات القديمة ينبغى أن يدرس فى إطار هذا المفهوم الجديد للأنواع ، ويرتبط بذلك فكرة مزج

الأنواع ، ومعرفة ما يقع منها في «النوع المزدوج» ، ونص الحدود وقد يكون عملا أو قد يخترق العمل ويخترق الأنواع أو يتخلص منها .

٥- يقوم الدرس المقارن الجديد على مبدأ «التحولية» ، حيث تأتي تحولات النص / تحولات النوع لتتوج كل ما سبق من تناص ، تحطيم النص لذاته ، النص الشبكة ، نص الحدود . ذلك لأن دراسة التحولية البلاغية يمكن أن تمتد لتشمل بنية النص ، فبنية النوع الأدبي ، وجامع النوع ، وجامع النص . وتعد فكرة اختراق الأنواع للصيغ من أهم الأفكار في هذا المجال ، بحيث يظل أوديب المروي مأساويا ، وهنا اخترق النوع المأساوي الصيغة الملحمية أو الروائية .

٦- إن ذلك دليل على ارتباط النوع بالموضوع وعدم انفكاكه منه حتى في انتقاله إلى صيغة يمكن أن تعبر به إلى نوع آخر فيتأبى على ذلك ويصبح مزيجاً .

٧- يمكن لفكرة جامع النوع أن تضم تحتها أنواعا موضوعية إلى جانب الأنواع المتدرجة في قرابتها .

٨- يظل التساؤل قائما حول الموضوع ، وهل يفرض شكله الذي يتشكل فيه ؟ أم أنه هو في كل شكل يتلبسه ؟ .

٩- يمكن تطوير الأفكار المضمونية وعبقرية الأعمال الأدبية التي تشق لنفسها طريقاً في النوع لمعرفة التنويعات الشكلية التي تطرأ على النوع في إطار النوع العام / جامع النوع .

١٠- تأتي أهمية نص اللذة في وجوده في نصوص أخرى ، مما يعطيه وجودا من حيث هو متناص في غيره ، في مجال خصب من مجالات الأدب المقارن الجديد .

١١- بهذا يمكن أن يتغير مفهوم "لذة المقارن حيث يكمن في الاستمتاع بجذور التناص (النصوص المتداخلة في النص ، أو النص المتداخل

في النصوص ، أى تجليات عدة نصوص فى نص واحد ، أو تجليات نص فى عدة نصوص) .

١٢- إذا كانت حياة المؤلف قد أصبحت نصا كغيره من النصوص ، ألا يمكن أن نعقد مقارنة بين حيوات المؤلفين كنصوص فى حد ذاتها ؟ ، ثم ألا يمكن أن تدرس نصوص حياتهم من خلال نصوصهم ؟

١٣- يبقى لنا اقتراح بفتح دائرة الأنواع الشهيرة لتتسع لأنواع جديدة تنشأ من المزج بين الأنواع أو بتخلق خطابات مضمونية غير بنيوية تزعم تأثيرها على الشكل . وكما يضاف إلى الدائرة يمكن أن تنسحب منها أنواع حداثية حطمت نفسها شأنها شأن النص ، ليحل محلها غيرها ، ولا يكون بالضرورة فى نفس الموضع ، بل قريباً منه ، من هذه الزاوية أو تلك .

وفى نهاية هذا الفصل وصلنا بعد رحلة مضنية إلى اقتراح نظرية جديدة للأنواع . فى الأدب المقارن ، تقوم على غياب البنية الثابتة للنوع الأدبى ، واعتماد مفهوم جامع النص Architexte كبديل للنوع ، ويشمل الخطابات والصيغ والأنواع وتبعاً لذلك كله يتسع مفهوم النوع وجامع النوع Archigenre ، والنمط . وتقوم هذه النظرية المقترحة أيضا على التآزر بين الشعرية البنيوية والتاريخية وضم أنواع مضمونية ترتبط بالبنية الاجتماعية والثقافية . واعتماد تقسيمية جديدة للأنواع ، تفتح الدائرة أمام أنواع جديدة لتضاف وأخرى أنواع حدودية تحذف ، وإضافة نواع جديد هو نوع نص حياة المؤلف ومقارنة الحيوات وتفسيرها بنصوص المؤلفين الأخرى . وينهض هذا الدرس المقارن الجديد للأنواع على التناص ومزج الأنواع ، ودراسة الثابت والمتحول فى البنية ، وقد تكون هذه الثوابت موضوعية أو صيغية أو شكلية . كما أن تحطيم بعض الأنواع لذاتها يخلق عندنا ما يمكن أن نسميه نوع الحدود قياساً على نص الحدود . وأخيرا تمثل التحولية أساساً من أهم أسس جامع النص المقارن ، كما تتحول لذة النوع إلى لذة معرفية موضوعية تدرس النص الواحد فى عدة نصوص ، وتبين أثر ذلك فى تشكلات النوع .

ثم تناولنا فى الفصل الثانى علم الأشكال الأدبية فى محاولة للوصول إلى علم مقارن للشكل . وقد حددنا مفهوم الشكل بادئ ذى بدء بالقالب Form حتى لا يختلط بالنوع أو الجنس Genre ، وتناولنا الشكلية الروسية التى كانت ثمرة الصراع بين أنصار الواقعية الاشتراكية ومن عداهم . ثم كانت الانطلاقة الكبرى فى ميدان «أدبية النص» وتحديد مفهوم «الأدبية» مما جعل النقاد فى عصرنا الحاضر يسلكونهم على رأس المهتمين «بالشعرية» إلى جانب المدرسة المورفولوجية الألمانية وتيار النقد الجديد New criticism فى أمريكا والبنيويين . وكان من أهم مكاسب الشكلية بدء التنظير للأدب والتركيز على أدبية الأدب والتفرقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية ، بين آلية الإدراك اللاشعورية ودور الفن فى كسر الألفة بالأشياء . وتأتى «المهيمنة» كما حددها ياكوبسون لتكون العنصر الذى يشكل بؤرة العمل الفنى ، ويحكم العناصر الأخرى ، ويحددها ، ويحولها ، والمهيمنة هى التى تضمن تلاحم البنية ، وتعطى العمل سمته النوعية . ولا يقتصر بحث المهيمنة على أديب واحد أو فنان واحد أو على البحث فى القانون الشعرى أو فى مدرسة بعينها ، وإنما يمكن أن يمتد ليشمل البحث عن المهيمنة فى عصر من العصور ، كهيمنة الفنون البصرية فى عصر النهضة . ويأتى تحديد الوظيفة الجمالية كمهيمنة للعمل الشعرى ليتيح لنا تحديد مراتب الوظائف اللغوية فى داخل العمل الشعرى . وهكذا يمكن أن تكون المهيمنة مدخلاً لتحليل علمى دقيق للنص الأدبى. ولكن أليست فكرة المهيمنة نوعاً من القراءة؟ أليست نوعاً من التناص؟ أليست قفزة علاماتية يمكن بقراءتها الربط بين درس البنية والدرس المقارن؟ نعم هى نوع من التناص ، بل هى رأس التناص ، وهى كذلك نوع من القراءة ، ولكنها القراءة القائمة على أساس عميق مشترك ملموس لا يمكن الاختلاف فيه اختلافنا فى القراءة . ثم يأتى نقد الماركسية للشكلية على لسان ميدفديف / باختين نقدا من الداخل ، ذلك لأن فكر باختين يقوم أساساً على فكرة «حوارية» اللغة ؛ بمعنى أن أى استخدام للغة يفترض وجود مستمع أو مرسل إليه ، فلا يمكن أن نكتب فى فراغ أو من فراغ . ومن ثم كانت دعوته إلى تركيز الدراسة على اللغة فى سياق اتصالى على أساس التعددية التلاحمية ، فالعمل الأدبى جزء لا يتجزأ من الوسط

الأدبى فهو عنصر من عناصره يتأثر به تأثرا مباشرا . والوسط الأدبى جزء لا يتجزأ من الوسط الإيديولوجى العام فى عصر من العصور ، ووحدة سوسيولوجية بعينها . وهذه الوحدة الإيديولوجية تؤثر فيه وتوجهه . والوسط الإيديولوجى بكل مكوناته وعناصره هو عنصر من مكونات الوسط السوسيولوجى الاقتصادى وتنعقد الصلة بين الشكلية ونظرية القراءة فى أفكار موكاروفسكى تلميذ ياكوبسون ، حيث ينطلق فى دراساته الأخيرة من موقف شكلى إلى موقف يلعب فيه القارئ دوراً خطيراً ، ويرى أن القارئ أو المتلقى ينبغى النظر إليه بمصطلحات اجتماعية ، كثمرة للمجتمع وإيديولوجياته لا بصفته فرداً منعزلاً . ويتقدم موكاروفسكى على التناولات السيميولوجية فى دراسة الأدب ، ففى حديثه عن العلامة الفنية وصلتها المباشرة أو الضرورية بالواقع يكشف عن حقيقتين : أولاهما أن العمل الفنى قد ابتلع القارئ واستوعبه (وهى تمثل الواقع الأعمق) ، وثانيتهما وهى الواقع الأكبر والأكثر حيوية وأهمية هى منطقة التيار وأشكال الواقع الحى للقارئ الذى يتصل به العمل الفنى اتصالا ماديا. وفى حديثه عن تغير العلامة التى يسميها العلاقة المادية للعمل الأدبى يرى فيها مصدر ضعف وقوة له فى وقت واحد ، فهى إضعاف للعمل الأدبى بمعنى أنه لم يعد يشير إلى الواقع الذى يصدر عنه ، وهى قوة له لأن العمل الأدبى أصبح يمتلك رابطة غير مباشرة (مجازية) مع حقائق حيوية بالنسبة للمتلقى ، ومن خلالها مع العالم الكلى للمتلقى كمجموعة من القيم . وهنا تكمن قدرة العمل الأدبى على الإشارة إلى واقع لم ينتج عنه ونظم للقيم لم يتأسس عليها . ويقف موكاروفسكى من قضية الشكل والمضمون موقفاً حاسماً ، ويرى أن التمييز بينهما بهذه الطريقة خطأ وأن الشكلية الروسية على صواب فى النظر إلى كل العناصر على أنها من مكونات الشكل المضمون . ويدعو إلى ألا يضيق تحليل «الشكل» ويقتصر على مجرد تحليل شكلى . ومن جهة أخرى فإن البناء الكلى للعمل وليس الجزء المسمى فقط «مضمون» يدخل فى علاقة إيجابية مع قيم نظم الحياة التى تحكم شئون الإنسان .

وفى تماس الشكلية مع النظم الأخرى نجد النقد الأمريكى الجديد يعترف بأن «النقد الأدبى وصف وتقييم لموضوعه ، وأن الانتماء الأول للنقد هو - بمشكلة

الوحدة – نوع الكل الذى يتكون منه الأدب أو يطمح إلى التكون ، وعلاقة الأجزاء المتعددة بعضها ببعض فى بناء هذا الكل ، وأن العلاقات الشكلية فى العمل الأدبى يمكن أن تضم تلك العلاقات المنطقية ، بل تزيد عليها . وأن الشكل والمضمون فى العمل الناجح لا يمكن أن ينفصلا ، وأن الشكل هو المعنى ، وأن الأدب استعارى رمزى . وأن فكرة «العام» و«العالمى» لا تحصل بالتجريد ، وإنما من خلال الملموس والخاص» . وهكذا يدخلنا هذا المفهوم إلى عالمية الأشكال الأدبية عن طريق الملموس – لا المجرد – والخاص – لا العام . وتلتقى الشكلية مع المدرسة المورفولوجية الألمانية ، ومن هنا كانت فكرة «المورفولوجيا» التى ترى فى الأعمال الأدبية جملاً ضخمة تقف أمامها لتحللها ، وتقسمها إلى وحدات ، ولتحليل هذه الوحدات تقسمها إلى مستويات تدرسها فى إطار وحدة الشكل : مستوى الأصوات المنطوقة التى تتكون فوقها أبنية رنانة أكثر تعقيداً ، ومستوى الوحدات المعنوية التى تميز وجود الموضوعات المتخيلة ، ومستوى تعدد «الجوانب الموجزة» ، وهى نماذج ممكنة ، وفيها يجب أن يظهر العالم الخيالى أمام نظر القارئ ، ومستوى الموضوعات المعروضة وحظوظها المختلفة . ولقد كان بروب أبرز من حاول أن يضع هذا المنهج موضع التطبيق فى تصنيفه للوظائف من داخل العمل الأدبى ، وقد إستفادت المدرسة الألمانية من ذلك إلى جانب حذو أصحابها حذو الشكلية الروسية فى استبعاد الحديث عن حياة الكاتب والسياق التاريخى ، بل إنهم استبعدو أيضا القيمة الجمالية لأنهم أرادوا التعامل فقط مع المكونات الكلامية للعمل الأدبى ، ورغم أن هؤلاء المؤلفين أنكروا أنهم من الأسلوبين ، إلا أن أعمالهم حذت إلى حد كبير حذو الأسلوبية ، التى تجدد نشاطها فى الثلاثينيات مع أعمال الألمانيين سبيتزر وفوسلر .

وتلتقى الشكلية مع النقد الفرنسى الجديد ، فإذا كانت «الشعرية» وهى قديمة قدم أرسطو ونظريته فى «البويطيقا» أو ما سمى بفن الشعر – واحدة من أهم النظريات التى عادت لتحتل مكانا بارزاً كخطاب أدبى يهتم بالبحث عن أدبية الأدب ، فهى فى هذا تلتقى مع الشكلية الروسية والمورفولوجية الألمانية وتيار النقد الجديد الأنجو أمريكى . وكان الشكليون الروس هم الذين حاولوا بث الحياة فى

الشعرية لقضايا التحليل الأدبى إلى ثلاث : المظهر اللفظى والمظهر التركيبى والمظهر الدلالى . وقد ساهمت الشكلية فى المظهر اللفظى فى الشعرية فى صياغة الزمن ، حيث يوجد زمنان : زمن العالم المحكى ، وزمن الخطاب الحاكى له . وفى المظهر التركيبى تبرز الشكلية فى بنى النص ، وخاصة فى الحديث عن البنية المهيمنة ، حيث ترى فيها الشعرية مظاهر كمية وكيفية ، أى بكثرة العلاقات بين الوحدات ثم بكيفية هذه العلاقات .

وتتأسس نظرية الشعرية البنيوية عند ياكوبسون على لسانيات سوسير الذى لاحظ اعتباطية العلامة بين الدال والمدلول ووجوب دراستها «سينكرونيا» لا «دياكرونيا» . وقد ترك سوسير أثره فى الشكليين الروس وفى مدرسة براغ اللغوية . ومع مدرسة براغ يتحد مصطلح البنيوية شيئا فشيئا بمصطلحى «سيميوطيقا» و «سميولوجيا» .

وكانت ثورة دريدا على البنية بمثابة ثورة على التمركز الصوتى عند سوسير ، وتشكيك فى فكرة استقرار اللغة عند البنيويين التقليديين ، وضرب لحركة الفيمنولوجيا حيث يرفض دريدا فكرة أن الفلسفة يمكن أن تعود إلى الوراء إلى منطق المعنى والتجربة المستقاة من معطيات الوعى المباشر والمستخلصة منه . وإذا كانت البنيوية قد عشقت التعارضات والثنائيات فإن التفكيك جاء ليحطم هذه التعارضات أو ليدمرها جزئيا ، وكذلك ليظهر أن هذه التناقضات نفسها يدمر بعضها بعضا ، وبذلك يهدم الفلسفة من داخلها .

ويأتى نقد تودوروف للشكلية ليلاحظ قلة التنظير الجمالى للفن عند الشكليين، لأنهم كرسوا الجانب الأعظم من نشاطهم للجوانب العملية ، ويرى كذلك أن ثمة فجوة بين مفهومهم الأول للغة الشعرية وتطبيقاتهم ، وهو نفس ما لاحظه ياكوبسون من اختلاف وعود الشكلية عن إنجازاتها . وقد وجهت إلى الشكلية نقدات كثيرة من داخلها ومن خارجها ، ولعل من أهمها عدم اهتمام الشكليين بالسياق التاريخى أو القيمة الجمالية للعمل الذى يحللونه ، وأنهم اكتفوا فى تحليلهم بأن يؤكدوا قيمة الأشكال الجديدة والمدهشة . ومع ذلك فقد ظل الخطاب الشكلى مستمرا فى الخطابات التالية التى فرضها التطور العلمى للتحليل البنيوى فى

اللسانيات ، وبما أن الخاصية الأساسية للشعر لسانية ، فإن تصويبات كثيرة طرأت على الشكلية وطورتها فى داخل أنساق جديدة للبنية .

ومن هنا كان ختام هذا الفصل متجها إلى تأسيس علم مقارن للشكل ، فبدأنا بتحديد المورفولوجيا فلسفيا وبيولوجيا ولغويا ، ووجدنا أن هذا المعنى المرتبط بالتشريح والأحياء من جهة ، والفلسفة واللغة من جهة أخرى ينبئ عن تعددية الخطاب المورفولوجى ، وخصائص هذه التعددية فى كل جانب منها ؛ فمن الجهة الحيوية (البيولوجية) والتشريحية ينم عن ارتباطه بالناحية العضوية فى الأجهزة الحيوية ، إلى جانب دلالته الواضحة على الناحية التنظيرية ، فهو ليس تطبيقيا ، وإنما هو بمثابة نظرية للتشريح – مما يذكرنا بكتاب نورثروب فراى : «تشريح النقد» – ، ومن الجهة الفلسفية اللغوية نرى جانبين : ينتمى أحدهما إلى القرن الثامن عشر حول نظرية فلسفية بيولوجية ، وينتمى ثانيهما إلى علم اللغة الحديث، إذ ليس الهدف منه مجرد دراسة الاشتقاقات والتركيبات وما إلى ذلك وحسب ، وإنما هو يهدف إلى أن يكون «علم أشكال العلامات اللغوية» . وهذا التعريف الأخير يقربنا أكثر من الخطاب الحالى ، الذى نحاول إرساء دعائمه ، فنحن كذلك نبحث عن «علم أشكال العلامات الأدبية» أو علم الأشكال الأدبية ، أو علم مقارن للشكل .

ولكى نصل إلى تحديد مفهوم لعلم الأشكال المقارن وجدنا خطابات تتماس معه سلباً وإيجابا ، وهى : نظرية الأدب / فلسفة الأدب / الأنواع الأدبية / علم النص . أما الأول فمفهوم أصبح كلاسيكيا إلى حد كبير ، فهو فى صياغه كبار منظريه – رينيه وليك وأوستن ورين – يدرس مبادئ الأدب ومقولاته ومعاييره ، وقد يضم إليه النقد الأدبى وتاريخ الأدب . وقد يطلق عليه بالانجليزية «الأدب العام "General literature" ، وهو غير «الأدب العام "Littérature Général بالفرنسية . ولذا فقد آثر البعض أن يطلق عليه «فلسفة الأدب» بدلاً من «نظرية الأدب» . أما «علم الأدب» فقد حاولت الأسلوبية أن تمتلكه زاعمة أنها تمثل النقد الأدبى كله . وحينما يدعو رولان بارت إلى «علم للأدب» فإنه يعرف سلفا أن هذا العلم لا يمكن إلا أن يكون علماً للأشكال الأدبية .

فإذا كانت فلسفة الأدب تتأمل – فيما تتأمل – الأشكال ، وإذا كان علم

الأدب علماً للأشكال ، وإذا كان الأسلوب هو الشكل ، فإن دعوة إيتيامبل إلى دراسة الأساليب دراسة مقارنة تفتح الباب أمام استهلال علم مقارن للأشكال الأدبية . وتأتى فى نفس الإطار دعوته إلى دراسة العروض والصور والبنية دراسة مقارنة .

ويختلط مفهوم الشكل بمفهوم النوع الأدبى عند البعض مما جعلنا نقفز لمعرفة كيفية تحديد الأشكال . إن ميدفيديف / باختين فى مقالهما يعزوان هذا الدور إلى الشعرية ، حيث يجب أن توجه الشعريات الاجتماعية إلى التاريخ الأدبى، ولابد من تفاعل بين هذين الحقلين ، فالشعرية تزود تاريخ الأدب بالاتجاه نحو تصنيف مادة البحث الأدبى وبالتعريفات الرئيسية لأشكاله وأنماطه ، والتاريخ الأدبى يجعل تعريفات الشعرية أكثر مرونة وديناميكية ويجعلها ملائمة لتنوع المادة التاريخية .

وقد جاءت الدعوة إلى مورفولوجيا الأدب فى إطار الفصل الخاص بالبنيوية الأدبية الذى عقده كلودبيشوا وأندريه روسو فى كتابهما امتداداً لما أشار إليه إيتيامبل من مقارنة البنية والصور والعروض ... إلخ . وتأتى دعوتهما بغية تحقيق دراسة منهجية ، تستخدم الإحصاء وترسم المنحينات والخطوط البيانية وتقوم بتحليل العناصر ، وتتعمق لتصل إلى البنى وهى أشكال التأليف (الغنائية والدرامية والروائية) أو التعبير (المفردات ، والكليشيهات ، والصور ، والنغمات) . وتبعاً للمفهوم الموحد للشكل – الذى سبق أن أشرنا إليه – تبحث هذه الدراسة فى كيفية تحول الطبيعة أو الواقع إلى كلمات تعكس حياة الفرد الداخلية ، وحياة الغير ، لكى تمتزج فى النهاية بالمجتمع أو بالبنى الجماعية . وهى تدرس كذلك جماليات الترجمة لا تاريخها .

يتخذ الشكل فى مورفولوجيا الأدب معنى التقنية التى تعاون فى صنعها أجيال ، وربما نسبت إلى أفراد عباقرة ، وقل أن يخترعها منظر . ويمكن دراسة التقنية المسرحية كما تدرس تقنيات الرواية والشعر بطريقة نقدية وصفية (شعرية) . ويتسم علم الأشكال الأدبية بالمرونة ، فهو يقوم على تعدد السمات والخصائص ، انتقالاً من المحلى القومى إلى العالمى . والنوع – فى اقترابه من الشكل والبنية – هو الذى يحدد اختيار الموضوع والأسلوب والنبرة التى كتب بها .

ولا يخضع النوع للدراسة المقارنة إلا إذا عبر عن ملمح إنسانى عميق ، تغيب فيه البنية الثابتة. إن الأدب المقارن عليه فى هذه الحالة أن يدرس الثابت والمتحول فى البنية ، لأن الشكل والبنية والنوع ليست تجريدات ، وإنما هى تلبية لحاجة ، متجسدة فى مكان وزمان ولغة ، ومن ثم يظل فيه عنصر ثابت كالعنصر التراجيدى ، والكوميدى ، والساخر ... الخ ، بينما تتحول عناصر أخرى ، إلى أن تصل هذه الأشكال إلى الموت .

وليست أشكال التأليف هى الوحيدة فى هذا المجال ، فيمكن أن تدرس أشكال التعبير أيضا دراسة مقارنة . وقد كان للشكلية دورها فى ترسيخ هذه القيمة الشعرية . وإذا كانت الشكلية تحمل بين جوانبها بعض المآخذ فإن ذلك لا يلغى قيمة هذا النوع من الدراسة التى تقوم على جمل بعينها أو قطع من جمل وعمل إحصاءات بأمثلة كثيرة ، ودراسة أحداث جوهرية بحيث تكشف التلاعب بالأسلوب واللفظ والنغمة وعلاقة الكلمة بالفكر ... ويدخل فى ذلك أيضا النظم المقارن أو العروض المقارن .

ثم جاء الفصل الثالث عن التلقى بحثاً عن نظرية التلقى فى أدب مقارن جديد ، تغاير الدرس المقارن القديم الذى انشغل فى جانب كبير منه بالتلقى فى إطار ثلاثيته المعروفة : المرسل – الرسالة – المستقبل ، أو البث – الرسالة – الاستقبال . وبين هذه الثلاثية بقطبيها الرئيسيين : المرسل / المستقبل ، أو البث / الاستقبال كان دور الوسطاء قويا سواء أكانوا بشراً أم وسائط مادية . وكان التركيز على المرسل العظيم ورسالته السامية ودور الوسطاء فى نقلها دون شائبة .

وكان لابد من الثورة على وضعية القرن التاسع عشر لخلق مفهوم جديد للتلقى استقيناه من أفكار ياوس فى التلقى من خلال خلق أفق توقعات التجربة الأدبية ، وإعادة بناء أفق التوقعات التاريخى لمعرفة تأثير العمل الأدبى فى قارئ مفترض . وكذلك استعنا بأفكار إيزر لتحليل تلك العلاقة بين النص والقارئ لتفسر لنا تلك القراءات الناقصة أو المخالفة فى الأدب المقارن . وبدا لنا الوسيط القديم متلقيا حيا لا ينفصل عن عملية التلقى ، فهو جزء منها ، فدرسناه فى إطار أشبه بالتلقى المسرحى حيث المتلقى الأول هو المخرج الذى يقرأ النص لأول مرة ،

ويأتى الممثلون ليقوموا بدور المتلقى الثانى والمرسل الثالث إلى جمهور هو المتلقى الثالث والأخير الذى تأتى استجابته لترد التأثير فى اتجاه عكسى .

إذا أضفنا إلى ذلك مقترحاتنا بضرورة دراسة عدة تلقيات مختلفة لعمل واحد ، سواء فى عصور مختلفة ، أى بطريقة خطية ، أو فى بلدان ولدى شعوب مختلفة سواء تعاصرت أو اختلفت ، وإذا أضفنا إلى ذلك أيضا أفق التوقعات لدى القارئ ، بمعنى سوسيولوجية القارئ وسيكولوجيته وتاريخيته ، وعقدنا مصالحة بين السينكرونية والدياكرونية لاكتمل لدينا تصور جديد لدرسات التلقى فى أدب مقارن جديد .

وتبقى الأفكار التى طرحناها فى هذا الفصل مشروعاً علميا نود استكماله قريبا ، فطرح هذه المقولات فى مجال الأدب المقارن كفيل بأن يقلب رأساً على عقب ثوابت التلقى فيما أطلقنا عليه «الأدب المقارن القديم» .

ثم يأتى الفصل الرابع فى هذا التنظير لدراسة «الترجمة بين اللسانيات والسميولوجيا» . وقد بدأناه بزعزعة مفهوم فن الترجمة ، ثم عرجنا على شروط الترجمة الصحيحة عند الجاحظ ، لننتقل بعد ذلك إلى مفهوم «الجميلة غير الأمينة» أو ما شاع بين الباحثين بعنوان «الجميلات الخائنات» ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى belles infideles الذى ظهر فى منتصف القرن السابع عشر لينتقد الترجمات التى كانت تجعل الكتاب الأجانب يعانون من نير العبودية للكلاسيكية الفرنسية . ثم عرضنا للترجمة ونظرية القراءة ، وهو اتجاه يخالف سابقه – أشارت إليه سوزان باسنيت – ينكر وجود قراءة واحدة دقيقة محددة للنصوص ، ثم تناولنا علاقة الترجمة باللسانيات ، ودرسناها بوصفها أحد وجوه الاحتكاك بين اللغات ، وتساءلنا عما إذا كان من الممكن أن تكون الترجمة فرعا من اللسانيات ؟ وكان لابد من عرض الصراع الدائر بين الفنيين من محترفى الترجمة وبين اللسانيين ، ولكن الطريف فى الأمر أنه حتى عهد قريب لم تثر هذه المشكلة لأن الفكر السائد كان يرى فى الترجمة فنا أو صنعة يعرفها الراسخون فى علم هذه الصنعة ، أو – على الأقل – لأن المترجمين كانوا يمارسون الترجمة دون محاولة وضع نظرية فيها أو التأمل حول آليات هذه الصنعة ، كما أن معاهد الترجمة منذ مدرسة

طليطلة (فى القرن الثانى عشر الميلادى) حتى ظهور الجامعات والمدارس الحديثة لم تهتم بالتنظير للترجمة ، وإنما كان جل اهتمامها بالممارسة .

ثم عرضنا لعناصر غير لسانية فى الترجمة تجلت فى المسرح والسينما والترجمة الفورية ، حيث يدخل فى هذا كله عناصر خاصة بالدراما وأخرى بالتقنية السينمائية وثالثة بالأداء الفورى . وانتقل بنا البحث إلى دور السيميولوجيا فى ترجمة كاشفة تحل مشكلات الترجمة المؤداة مثل ترجمات النصوص المسرحية التى تقود الباحث أو الطالب إلى التأمل فى الجمالية المسرحية بقدر تأمله فى جمالية الترجمة . إذ دور السيميولوجيا فى تحليل وحدات الترجمة لن يقل عن دور اللسانيات ، فى ترجمة كاشفة عن التمفصل المزدوج بين النص المصدر والنص المستقبل أو المتلقى ، حيث يمر تحليل الترجمة عبر فحص أصغر وحدة ممكنة (ذات نظام معجمى) إلى الوحدة الأكثر اتساعاً «الفصل أو المشهد» مروراً بالوحدات المتوسطة (المقطع الذى يمكن أن يتبدل من النص - المصدر ، إلى النص - المستقبل) .

ولأن دراسة الترجمة تنتمى فى المقام الأول إلى تاريخ الأدب المتلقى ، بمعنى أن ترجمة نصوص بعينها فى مرحلة بعينها تعكس حاجة اجتماعية وثقافية وسيكولوجية خاصة بهذا الشعب الذى ينتمى إليه الأدب المتلقى ؛ فإن دراسة أفق التوقعات ، والمقابلة بين أفق توقعات العمل الأصلى فى بلده وأفق توقعات الجمهور المتلقى فى بلد آخر ، ستكشف لنا الخصائص المميزة لكل أدب ولكل شعب ، حيث يتجلى ذلك فى الرفض أو القبول أو درجة الترحيب التى يبديها شعب من الشعوب عن تلقيه نصوصا أجنبية .

وفى خاتمة هذا الفصل طرحنا عدة تساؤلات لنبقى الباب مفتوحا لما نود أن نجيب عليه أو نتوسع فيه فى المستقبل . وكان التساؤل الأول عن مفهوم الخيانة الجميلة ، شرعيته ومداه ، وأى أدب يخدم ؟ أدب الإرسال أم أدب الاستقبال . واستتبع هذا الحديث عن مفهوم القراءة ، فإذا كان مفيداً فى تعددية القراءة لنص فى الأدب القومى ، فكيف يكون ذلك حول نص أجنبى لا تستطيع إلا قلة تعرف لغته أن تدخل إلى عالمه ، ثم يفرض المترجم / القارئ ترجمته / قراءته للنص

على قطاع عريض من البشر يظلون أسرى قراءته هو ، فهل هذا هو النص الأجنبي ؟ .وفي إطار هذه القراءة ينبغي أن ننحي من مفهوم القراءة / الترجمة كافة الأمور المتصلة بالعلوم المادية والإنسانية لأنها إذا دخلها هذا المفهوم سينتفي نفعها ويتأكد ضررها . ثم إذا كانت هذه الترجمة أو القراءة تهدف إلى تدجين النص المترجم تارة ، وبذلك تبعده عن سياقه الثقافي وأفق توقعاته في بلده ، وتارة أخرى تهدف إلى الإبقاء على مصطلحات ونصوص دون ترجمة بمعنى إبعاد النص عن المتلقي بحيث يظل دخيلاً ويظل مميزاً بأجنبيته ، فكيف يمكن الاستفادة من التدجين؟ وهل يمكن الإفادة منه في تطعيم بنى الأدب المستقبل أو المتلقي ، ببنى مغايرة جاءت من آفاق ثقافية مختلفة . وهل تصبح قضية اللسانيات والسيميولوجيا في دراسة ترجمة مثلا لجانبي العملة الأدبية المترجمة بحيث تكتمل العلامات اللغوية بالعلامات خارج اللغوية في نصوص كالمسرح والسينما والترجمة الفورية؟ وتبقى قضية الشعر التي طرحها الجاحظ واستحالة ترجمة الشعر العربي بالتحديد ، وحلها تبعاً لمقترحات عربية وأخرى عند إدمون كاري رأت ضرورة أن يكون مترجم الشعر شاعراً وأن يظهر شاعريته .. ألا يعني ذلك التآزر بين شعرية الترجمة واللسانيات ؟ وأخيرا ، هل يمكننا أن نكف عن القول إن الترجمة فن ، وننقلها إلى دراسة علمية تتعانق فيها اللسانيات والسميولوجيا؟ .

ثم جاء الفصل الخامس والأخير من هذا الكتاب مزيجاً من النظر والتطبيق حول الفيمنولوجيا أو «ظاهراتية الأدب المقارن» في قسمين ، تناول القسم الأول منهما فكرة الانتظار بين أربع مسرحيات . وقد بدأناه بالحديث عن الموقف فلسفيا في فيمنولوجيا هوسرل وفلسفة كارل ياسبرز ووجودية سارتر ، ومفهوم الحرية والاختيار في الكوجيتو الديكارتي ومفهومها عند سارتر . ثم مهدنا لدراسة الظاهرة لندخل إلى تطبيقها على أربع مسرحيات هي «السيدة روسيتا العانس» للوركا (١٩٣٥) ، تليها مسرحية صامويل بيكيت : «في انتظار جودو» (١٩٥٣) . ثم تأتي مسرحية صلاح عبد الصبور : «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) . وأخيرا مسرحية جالا : «آنسة الفردوس العجوز» . وقد بينا هنا فساد مقولة التأثير والتأثر القديمين تبعا

للمنهج التاريخى . لأن هذه المسرحيات الأربع لا يمكن لأسبقها تاريخا أن تكون مصدراً للثلاث الأخرى . ولذلك كان لابد من البحث عن طريق جديد وجدناه فى الفيمنولوجيا بصفتها قراءة محايثة للنص ، تلفظ أى شئ خارج عنه ، وتختزل النص ليصبح تجسيداً خالصا لوعى صاحبه ، الذى تجتمع فى عقله وحدة الجوانب الأسلوبية والدلالية ، مما يجعلنا نركز على جوانب هذا الوعى التى تتجلى فى النص لنصل إلى البنى العميقة لعقله ، والتى يمكن أن نجدها فى التيمات المتكررة ، ومنظومات الخيال ، وبإدراك هذه الأشياء ، فإننا ندرك الطريقة التى عاش بها الكاتب عالمه ، ندرك العلاقات الفينومينولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع . إن فيمنولوجيا المقارنة يمكنها أن تحقق ذلك بين نصوص متباعدة فى الزمان والمكان متفقة فى الموقف ، أو على العكس - بين نصوص متباعدة فى الموقف الذى تتخذه من ظاهرة زمانية واحدة ، ولكن بشرط اختلاف المكان ، وهى فى ذلك لن تبحث فقط عن أوجه الاتفاق ، بل كذلك عن وجوه الاختلاف .

وقد بدأنا التحليل السيميولوجى بالجدول الفيمنولوجى المقارن الذى يقوم بعرض الظواهر والأفكار الجزئية بكل دقة فى كل مسرحية من المسرحيات الأربع بحيث يسير التقسيم عرضيا فى المسرحيات المذكورة ، وقد رقمنا الشرائح قبل الإشارة إلى الصفحات التى وردت فيها . ثم عرضنا الشرائح المشتركة بالنسبة لمسرحية صلاح عبد الصبور «الأميرة تنتظر» . ثم حددنا الشرائح الخاصة بمسرحية «آنسة الفردوس العجوز» لجالا ، ثم الشرائح الخاصة بمسرحية «السيدة روسيتا العانس» للوركا ، ثم الشرائح الخاصة بمسرحية «فى انتظار جودو» لبيكيت ، ثم الشرائح الخاصة بمسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور . ثم قمنا بتحليل الشرائح المشتركة بين كافة المسرحيات لإبراز درجات التطابق التام أو التشابه بين هذه المسرحيات فى معالجة الموقف من كافة الجوانب المحيطة به والظواهر الممثلة له . وفى تحليل لأوجه الاختلاف تكشفت لنا الأبعاد الخاصة بالموقف فى كل أدب على حدة .

وإلى جانب ذلك كله كان تحليل العنوان سيميولوجيا لكل مسرحية وأبرزنا دلالته الكبرى على الانتظار ، ولاحظنا أن أغلب المنتظرين فى المسرحيات - عدا

واحدة - من النساء ، وأنهن ينتظرن رجلاً قد هجرهن ، وأن لفظ الانتظار يذكر في مسرحيتين ، مرةً بالمصدر ومرةً بالفعل . وثنينا بتحليل المكان فى كل مسرحية واختلافه من المكان التقليدى إلى التجريدى الأسطورى ، ولاحظنا التقاء تصوير المكان بين المسرحيات جميعا فى إطار أخضر ، نباتى أو شجرى ، خصب أو جدب ، لنحدس بذلك تباين أو تقارب الانتظار فى تلك الأماكن . وفى تحليلنا للزمان لاحظنا أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام : زمن تاريخى ممتد ، وزمن تاريخى مكثف ، وزمن طبيعى مع انعدام الزمن التاريخى ، إلى جانب زمن رابع هو اللازمان ، أى انعدام الزمن الطبيعى والتاريخى ، وهو ما أطلقنا عليه الزمن الطقسى الأسطورى الرمزى . ورأينا كل زمن من هذه الأزمنة فاعلا فى إطار المسرحية التى ينتمى إليها .

وخلصنا - فى نهاية البحث - إلى عدة نتائج أهمها أن عالم الانتظار عند روسيتا منفصل عن عالم المسرحيات الثلاث الأخرى ، لأن الهدف منها لم يكن إبراز قضية الانتظار وموقفه الفلسفى فى الزمان والمكان ، وإنما الضرب على وتر اجتماعى فى ذلك الحين هو مأساة العانس فى إسبانيا . وأما الأمر الثانى فيكمن فى أن «روسيتا» و«جودو» تمثلان ركيزتين أساسيتين لمسرحيتى جالا ، وصلاح عبد الصبور . وأما الكلمة الأخيرة فهى أن مأساة «الأميرة» لا تكمن فى الانتظار ، بل فى تحقق مجئ المنتظَر وما ينعقد عليه من آمال وآلام وأحداث وخلاص ، وأن مأساة «آنسة الفردوس العجوز» لا تكمن فى انتظار البطل الوهمى أو فى تحقق مجيئه الكاذب ، وإنما فيه بوصفه «موتيفا» أو باعثا على كشف الصراع الحقيقى الذى يدور بين الحب والحرب ، بينما تظل مأساة الانتظار وحيدة فريدة ، وهدفاً فى حد ذاتها فى مسرحية بيكيت : «فى انتظار جودو» اللانهائى .

ثم جاء الجزء الثانى من هذا الفصل ليدرس بنية «القهر» بين لوركا وصلاح عبد الصبور فى مسرحيتين أخريين هما : «بيت برناردا ألبا» ، و«مسافر ليل» . وقد انقسم البحث إلى قسمين ، دار القسم الأول منه حول «بنية النص بين السلطة والقهر» ، وقد تحدد ذلك فى مربع مثل الشكل رقم (١) الذى تحد زواياه الأربع : البنية والقهر والنص والسلطة ، ثم درسنا مفهوم البنية الذى ننطلق منه ، ثم حددنا

مصطلح النص فى ارتباطه بالبنية وربطنا ذلك بفيمنولوجيا هوسرل ، والوعى بالعالم الذى يؤكد إرادة القصد والاحتمال فى الخطاب الأدبى فى موازاة الواقع الاجتماعى والتاريخى لعصر من العصور ، لنصل إلى أن عمليات التماثل والتطابق أو التنافر والتضاد التى ندرسها فى نصين مختلفين ستكشف لنا إما عن تماثل الخطابين (١) و(٢) ، أو تماثل المحتملين (١) و(٢) أو اختلاف الجميع ، أو اختلاف اثنين منهما نتيجة لتماثل الواقعين أو اختلافها ، وقد كشف الشكل رقم (٢) عن ذلك . ثم عرجنا على السلطة فى صلتها بالنص والبنية ، وعرضنا للتلازم بين السلطة والقهر ، وكيف أن السلطة فى أشكالها المختلفة تخلق ثنائية لا مفر منها هى ثنائية : الحاكم / المحكوم ، أو القاهر / المقهور ، وأن خطاب السلطة لابد أن يستعبد ، وقد تستخدم السلطة الإيديولوجيا لممارسة القهر على من يختلفون معها مما ينتج عنه انحطاط شريحة المثقفين والمفكرين الذين لا ينتمون إلى هذا النوع من الإيديولوجيا . ويتصل بالقمع السلطوى القهر الجنسى كثمرة للنظام «الباطريركى» الذى خلقه الرجل وأجبر المرأة على الخضوع له . وقد عرضنا للنقد النسائى الذى كان ثمرة ذلك الوضع ، والدعوة الليبرالية والتحرر من كافة السجون، ومنها سجن المرأة كما رأيناه فى مسرحية لوركا .

ثم جاء القسم الثانى من البحث وهو التحليل ، وبدأناه بالجدول الفيمنولوجى المقارن بين المسرحتين وثنينا بالشكلين رقم (٣) و(٤) اللذين يمثلان صورتين متباينتين للقهر ، حيث يمثل الأول سلطة القهر عند برناردا التى تتربع على عرش «نص السلطة» بينما يوجد الجميع من كافة المقهورين تحت قدميها فى قاعدة المثلث ، ويمثل الشكل رقم (٤) سلطة القهر فى «مسافر ليل» وهى «سلطة النص» التى يمثلها الراوى القابع فى زاوية جانبية من المثلث يمسك بيديه خيوط اللعبة ، وبينما يقف عامل التذاكر فى الزواية الأعلى من المثلث يجلس الراكب المقهور فى الزاوية السفلى منه ، ويقوم الراوى بدور سلطة النص التى تحرك الأعلى لينطبق على الأسفل .

وقد بدأنا بتحليل العنوان والدلالات السيمية فى عنوان كل مسرحية ، والتقارب والتباعد بين هذه الدلالات ، فالبيت بما فيه من دلالة على الاستقرار

والأمن ليس بيتا عاديا وإنما هو مضاف إلى امرأة بما في الإضافة من ملكية وتحكم وسلطة . و«المسافر» قد يعطى دلالة عكسية ، كالارتحال ، وهو مضاف إلى الليل بما فيه من ظلمات ومخاوف ورعب ومتاهات . وثنينا بتحليل الفضاءات المسرحية واختلافها بين المسرحيتين باختلاف البنيتين : الواقعية والرمزية . وتؤثر هذه البنية فى الزمان ، ففى المسرحية الأولى نجد عدة أزمنة : الزمن الطبيعى بين الليل والنهار ، والزمن الميتيورولوجى حيث الوقت فى الصيف والحر، وأما زمن النص فهو وقت الحصاد فى الصيف ، ولا يتعد ى الزمن الكرونولوجى عدة أيام قلائل من صيف شديد الحر . وهذا الزمن يتجلى فى زمنية النص بثلاثة أيام تتفق مع فصول المسرحية الثلاثة وساعات عرضها الثلاث . أما المسرحية الثانية فمحددة كرونولوجيا بساعات قلائل هى مدة زمن العرض وزمن النص ، ومتسعة فى رمزية الزمن الطبيعى فى ليل لا ينتهى وغربة لا نعرف إلى أين تمضى .

ثم عرضنا للنص الأول بصفته ممثلا لنص السلطة وبنية القهر ، وقرأنا المربع فى الشكل رقم ٥ كما يلى :

١ - بنية القهر = نص السلطة .

٢-بنية النص = قهر السلطة .

٣- بنية السلطة = نص القهر .

وحللنا ذلك فى المسرحية تحليلا ضافيا ، انتقلنا بعده إلى النص الثانى الذى يمثل سلطة النص وقهر البنية . وقرأنا المربع فى الشكل رقم (٦) فوجدناه كما يلى:

١ - قهر البنية = سلطة النص .

٢ - نص البنية = سلطة القهر .

٣- قهر النص = سلطة البنية .

وحللنا ذلك فى المسرحية تحليلا مستفيضا . ثم انتقلنا إلى ما أطلقنا عليه «تماثل الخطابات» واختلاف البنى» ، وقرأنا الشكل رقم (٧) لنلاحظ فيه عمليات

التماثل بين الخطابات كما لاحظنا كذلك الاختلافات وحللناها تحليلا دقيقا ، وربطنا ذلك كله ببنية العلاقات الاجتماعية فى إسبانيا الثلاثينيات وبنية العلاقات السياسية فى السلطة فى مصر الستينيات ، ثم عرضنا لاختلاف بنيتى المسرحيتين الاجتماعية واللغوية والدرامية ، ثم تناولنا بعد ذلك جزئيات القهر المتماثلة فى المسرحيتين ، وكذلك الجزئيات المتخالفة فى كلتيهما ، لننتهى إلى أن هذه استراتيجية لمقارنة جديدة ، وأننا فى حاجة إلى السير فى دروب جديدة فى أدب مقارن جديد . وهذا ما سيتولاه الجزء الثانى من هذا الكتاب : «استراتيجيات المقارنة» .

الفهرس التحليلى

العـــنوان | صفحة

العـــنوان صفحة

العنوان	صفحة

العـــنوان | صفحة

العنوان	صفحة

كتب الدكتور أحمد عبد العزيز
الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية

١- الأندلس فى الشعر الإسبانى بعد الحرب الأهلية . الطبعة الثانية ، ١٦٨ صفحة. القاهرة ١٩٨٩ .

٢- قضايا المشرق العربى عند الشعراء الإسبان . الطبعة الثانية ، ١٧٠ صفحة . القاهرة ١٩٨٩ .

٣- المغرب العربى فى الشعر الإسبانى المعاصر . الطبعة الأولى ، ٢٩٦ صفحة . القاهرة ١٩٨٩ .

٤- مصر فى المصادر الأندلسية (دراسة فى نفح الطيب) . الطبعة الثانية ، «مزودة بنصوص عن مصر» . ١٧٥ صفحة . القاهرة ١٩٩٠ . الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠١ .

٥- قضية السجن والحرية فى الشعر الأندلسى . الطبعة الأولى ٤٤٧ صفحة ، القاهرة ، ١٩٩٠ . الطبعة الثانية ، القاهرة ٢٠٠١ .

٦- الحضارة الإسلامية فى مسرح القرن العشرين فى إسبانيا . الطبعة الأولى ٢٠٥ صفحة ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

٧- مصطلحات نقدية . الطبعة الأولى ٤٠٧ صفحة . القاهرة ، ١٩٩٥ .

٨- الأدب المقارن (ترجمهُ كاملا عن الفرنسية والإسبانية ، مع حواشى المترجم الإسبانى ، وقدم له ، وعلق عليه) . الطبعة الأولى ٤٧٢ صفحة . القاهرة ، ١٩٩٥ ، الطبعة الثانية ٣٧٨ صفحة . القاهرة ١٩٩٨ .

٩- الأدب المقارن (ترجمة وتقديم للطبعة الثالثة) . الطبعة الثالثة ٣٤٨ صفحة مصححة ، ومزودة بملحق عن بيبليوجرافيا الأدب المقارن فى العالم . القاهرة ، نوفبمر ٢٠٠١ .

١٠- نحو نظرية جديدة للأدب المقارن . ١- البحث عن النظرية . الطبعة الأولى ٣٧٥ صفحة . تضم مقالة رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن ، للنشر السنوية ٢٠٠١ . القاهرة ٢٠٠٢ .

١١- نحو نظرية جديدة للأدب المقارن . ٢- استراتيجيات المقارنة . الطبعة الأولى ٢٧٧ صفحة . تضم مقالة رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن ، للنشرة السنوية ٢٠٠١ . القاهرة ٢٠٠٢ .

«الدواوين الشعرية»

١- النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل . الطبعة الأولى ٦٦ صفحة القاهرة ١٩٩٣ .

٢- أشواق التحول . الطبعة الأولى ٩٥ صفحة . القاهرة ١٩٩٤ .

٣- الرؤيا . الطبعة الأولى ١٠٥ صفحة . القاهرة ١٩٩٥ .

«كتب أخرى للمؤلف»

١- لغة الأزهار . ترجمة وتقديم لمسرحية لوركا . سلسلة روائع المسرح العالمى ، ٢١٧ صفحة . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٩ .

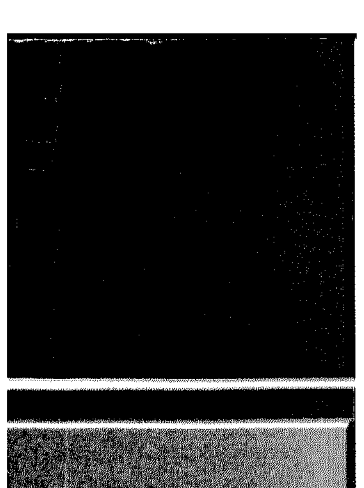
٢- آنسة الفردوس العجوز . ترجمة مسرحية أنطونيو جالا . المسرح . العدد ٥٣ . أبريل ١٩٩٣ .

«وله تحت الطبع»

١- لوركا فى الأدب العربى المعاصر (دراسة مقارنة) .

٢- سيميولوجيا العمل المسرحى (ترجمة ودراسة) .

٣- تأبّط شرا يتزوج الغول . «ديوان شعر» .



هذا الكتاب

أزمة الأدب المقارن عنوان مبحث لرينيه ويليك في كتابه " مفاهيم نقدية " ، و " المقارنة ليست سببا - أزمة الأدب المقارن " عام ١٩٦٣ عنوان مبحث آخر لرينيه إيتيامبل .

أزمة ، وأزمة ، ومعضلة ، ومشكلة ، وإشكالية ، ومأزق ، ولامخرج . وأينما وجهت وجهك فى شتى سبل الدراسة تجد الأزمة محدقة بالبحث المقارن ، وكأنما كتب علينا أن نظل فى كهف مظلم ريثما يجود علينا الآخرون فيه بشمعة تضئ لنا الدروب .

لهذا ، فإنه لابد للأدب المقارن - لكى يخرج من الطريق المسدود الذى وضعته فيه المدرسة الفرنسية عن عمد ، والذى حاولت المدرسة الأمريكية أن تفتحه سيرا على نفس الدرب - لابد له من ثورة شاملة يجدد فيه نفسه ، ويساير ركب التطور العلمى الهائل ، ولايبقى أسير خلافات صغيرة حول التسمية : أهو مقارن باسم المفعول أم مقارن باسم الفاعل ، أم هو مقارنى ... الخ ، أهو علم أم تاريخ أم فلسفة أم نقد أدبى .. وما إلى ذلك ، وأن يترك خلافاتالمجد حول أول من دعا إلى الأدب المقارن فى هذا البلد أو ذاك ، ولمن المجد اليوم .. ، وأن يهجر - دونما رجعة - سبل التأريخ المكرر الذى نراه فى كل كتاب من تلك التى تحمل عنوان " الأدب المقارن " ، ولعل مئات الكتب فى العالم تحمل هذا العنوان . وكلها يكرر نفس التاريخ ، مختلقا حول جزئية هنا أو تاريخ هناك .

لقد آن له أن يرفض هذه الضروب الضيقة والأزقة العتيقة المتهاوية ليطور نفسه مع خطاب العصر .. ويشارك بلبنة العالمية فى الخطاب الأدبى ، حتى لايحكم على نفسه بالموت .. آن له أن يدرك الشائع المبتذل Topiques , Topicos ، وينتقل إلى التركيز على النص فى إطاره العالمى ، وبنينة خطاب مقارن جديد . ولكن ذلك لايعنى أن يقع فى مبتذلات من نوع جديد ، وإنما أن يستفيد من حركة العصر لتطوير مناهجه . ولاخشية عليه فى هذه المخاطرة بفقدان ذاته ، فهو إنما يستبدل ثوبا قشيبا بثوب قديم ، ويستبدل بوضعية فرنسية من القرن الماضى وأخرى أمريكية من القرن الحالى بنية متحركة للخطاب المقارن ، ولا خوف عليه لأن طبيعته العالمية تقف علامة فارقة بينه وبين غيره من الخطابات .